

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

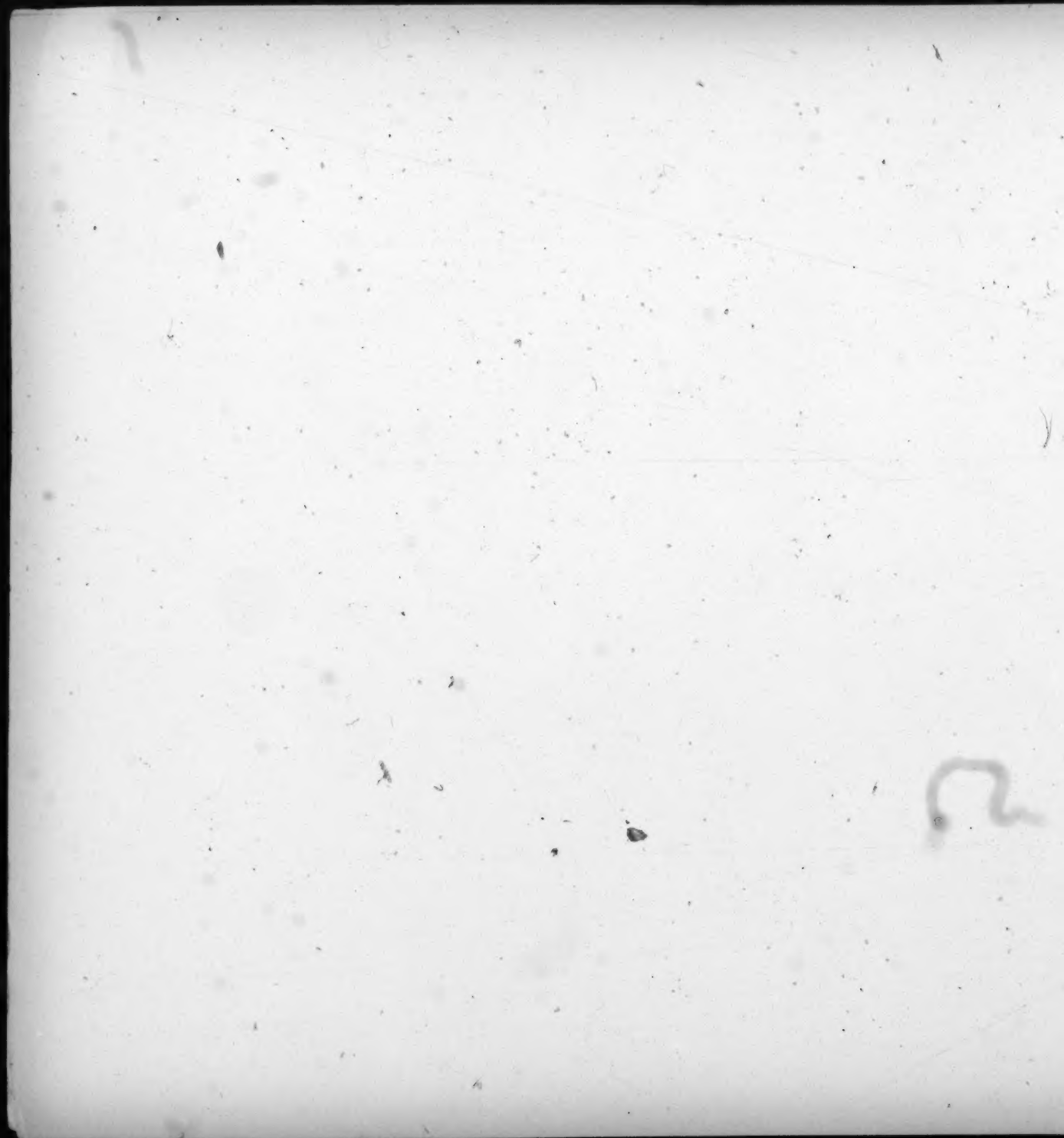
Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

Alberto Burri Torino Galleria Civica d'Arte Moderna





ALBERTO BURRI

Catalogo di Aldo Passoni

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna

7 ottobre - 31 dicembre 1971

Il Museo Civico di Torino esprime la più viva riconoscenza ad Alberto Burri che ha accolto la proposta di presentare le opere custodite nel suo studio alle quali egli tiene in modo particolare e che sono fondamentali per il significato della sua ricerca.

Ringrazia per il fondamentale aiuto alla realizzazione della mostra:

Silvano Alessio, Assessore alla Cultura del Comune di Torino
Diego Novelli, Consigliere comunale
Luciano Pistoì

Ringrazia i prestatori d'opere: i Musei: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; Fogg Art Museum, Cambridge; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Tate Gallery, Londra; Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh;
i signori: Betty Barman, Giovanni Traversa.

Ringrazia per la fattiva collaborazione alla preparazione e all'allestimento della mostra:

il Conservatore delle raccolte d'arte dott.ssa Silvana Pettenati
il Segretario del Museo Civico, Giulio Pasta
la bibliotecaria, Cecilia Ciudici Servetti
Anna Antonini Scoffone, Miranda Avogadri, Mario Faussonne,
Gabriella Pauna Gojo, Maria Metilde Perrone Vottero, Nicoletta Ronzan Castaldo, Luciano Inguaggiato e tutti coloro che in vario modo hanno contribuito alla riuscita della mostra.



Note biografiche

Alberto Burri nasce a Città di Castello il 12 marzo 1915. Il padre è commerciante, la madre insegnante elementare. Si laurea in medicina con l'idea di stabilirsi in Africa. Durante la guerra viene inviato in Africa in qualità di medico militare. Fatto prigioniero nel 1943 (alcuni testi riportano erroneamente 1944) viene mandato nel campo di Hèreford nel Texas dove inizia a dipingere.

Al rientro in Italia decide di dedicarsi interamente alla pittura malgrado l'opposizione familiare. Trova comprensione presso un cugino musicista che lo invita a Roma. Burri vi si stabilisce definitivamente malgrado i lunghi periodi di soggiorno a Città di Castello e negli Stati Uniti dove si dedica assiduamente alla caccia oltre che alla pittura. Nel 1949 si reca a Parigi e in seguito viaggia negli Stati Uniti, in Europa, in Messico, in Giappone. Negli anni 1950-52 fa parte del gruppo Origine con Giuseppe Capogrossi, Mario Ballocco, Ettore Colla.

Nel 1955 sposa Minsa Craig danzatrice e coreografa americana. Nel 1958 riceve a Pittsburgh un premio internazionale in occasione della Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture. Nel 1960 riceve alla XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, il premio A.I.C.A. Nel 1965 è premiato a San Paolo del Brasile all'VIII Bienal do Museu de Arte Moderna.



Dichiarazioni di Alberto Burri

Le parole non significano niente per me; esse parlano intorno alla pittura. Ciò che io voglio esprimere appare nella pittura. Proprio in questa ho lavorato con un grande spazio rosso che si espande in avanti e in tutte le direzioni. Con gli altri elementi questo si unisce in una catena completa di forze e tensioni. Ma questa è soltanto la struttura architettonica. Per il resto non ho altro da aggiungere.

(in: Milton Gendel, *Burri makes a picture*, « Art News », dicembre 1954).

Le parole non mi sono d'aiuto quando provo a parlare della mia pittura. Questa è un'irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione.

È una presenza nello stesso tempo imminente e attiva.

Questa è quanto essa significa: esistere così come dipingere.

La mia pittura è una realtà che è parte di me stesso, una realtà che non posso rivelare con parole.

Sarebbe più facile per me dire ciò che non è necessario dipingere, ciò che non riguarda la pittura, ciò che io escludo dal mio lavoro talvolta con soddisfazione.

Fossi anche un maestro di un'esatta e meno logorata terminologia, fossi anche un critico meravigliosamente vigilante e illuminato, io non potrei ancora stabilire verbalmente uno stretto legame con la mia pittura; le mie parole sarebbero note marginali alla verità racchiusa nella tela. Per anni i quadri sono stati la mia guida, e il mio lavoro è stato soltanto il mezzo per stimolarne l'impulso.

Io posso solo dire questo: la pittura per me è una libertà raggiunta costantemente consolidata, difesa con prudenza così da trarne la forza per dipingere di più.

(in: *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, The Museum of Modern Art, New York, 1956).



Manifesto del Gruppo "Origine."

Roma, gennaio 1951

« Tra le molteplici e spesso divergenti esperienze della pittura e scultura del nostro tempo, limitatamente al suo aspetto "non figurativo", il Gruppo Origine tende a distinguersi decisamente, muovendo da talune particolari esigenze di espressione.

Di fronte al percorso storico dell'"astrattismo", avvertito ormai come problema artistico risolto e concluso, sia nel suo atteggiamento di reazione contro ogni figuratività contenutistica; sia come sviluppo secondo una direzione, nel complesso, sempre più orientata verso la compiacenza decorativa e, insomma, in senso manieristico, il Gruppo Origine intende rifarsi e riproporsi il punto di partenza moralmente più valido delle esigenze "non-figurative" dell'espressione.

In altri termini, nella rinuncia stessa ad una forma scopertamente tridimensionale; nella riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice, ma perentoria ed incisiva; nella evocazione di nuclei grafici, linearismi e immagini pure ed elementari gli artisti del *gruppo* esprimono la necessità stessa di una visione rigorosa, coerente, ricca di energia. Ma, primamente, antidecorativa e, in tal modo, schiva da qualsiasi compiacente allusione ad una forma di espressione che non sia quella di un raccoglimento umile ma concreto, proprio in quanto decisamente fondato sul significato spirituale del "momento di partenza" e del suo umano riproporsi in seno alla coscienza dell'artista ».

Capogrossi, Ballocco, Colla, Burri

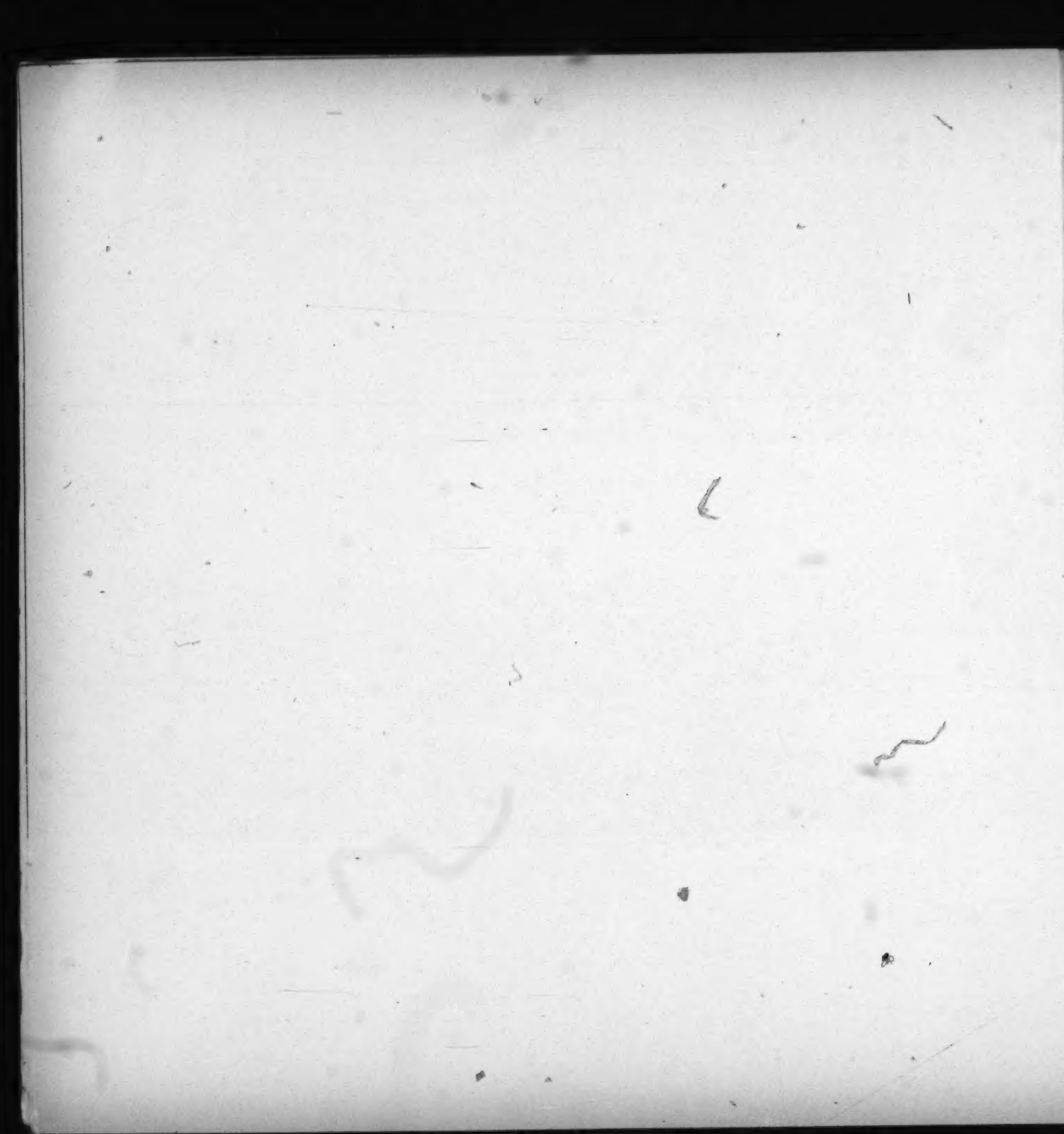


Scena di Alberto Burri per il dramma di Ignazio Silone «L'avventura d'un povero cristiano».
(Per cortese concessione dell'ILTE, Torino).



Scena di Alberto Burri per il dramma di Ignazio Silone «L'avventura d'un povero cristiano».

(Per cortese concessione dell'ILTE, Torino).



FRANCESCO ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, Paragone n. 85, Sansoni Editore, Firenze, 1957.

Si è inserito, a nostro avviso, con personale ed utile violenza in una pratica (che era quella, in pieno vicolo cieco, dell'astrattismo razionale) di spazi tonali o non tonali astrattamente anche se intelligentemente accostati (fossero d'un Poliakov, o d'un Prampolini, o, in certo senso, anche d'un De Stael) il nostro Burri. Si potrà ridere o scandalizzarsi fin che si vuole per il suo modo di realizzare. Ma i suoi stracci, e perfino la sua inserzione (ammettiamolo pure, iperbolica e sospettabile) d'una chiusura-lampo entro le sue dense e nere superfici, non sono che un nuovo apparire della tecnica del collage, ora però con tutt'altro significato. Braque e Picasso, con una indicazione astrattamente e ingegnosamente stilistica, riconfermavano la pittura nello stesso tempo che la eludevano elegantemente; ma in Burri sembra schietta la volontà di rompere la pittura per ritrovare una espressione, di premere ciecamente la testa e i sensi contro la parete d'ella materia, contro un muro di base tenebrosamente proliferante, sinistro, accumulato. In queste tele la natura sembra simbolicamente allusa, ma in realtà è concretamente presente come in un sinistro obitorio, dove qualche cosa ancora si muove, si genera, sanguina, si strappa. E chissà che non sia già « dopo » (anche se le apparenze potrebbero indurre a parlare d'un « prima », per tutti i « naturalisti » in confronto agli astratti) il caso limite d'un Burri.

NELLO PONENTE, *Peinture moderne, tendances contemporaines*, Skira, Lausanne, 1960.

Dans sa manière d'employer la matière, Burri propose une réalité sans alternative, la seule possible: s'il avait voulu investir ses matériaux d'un pouvoir subversif, s'il les avait chargés de remplacer les couleurs et les empâtements traditionnels, s'il avait en un mot recherché une antipeinture, il serait parvenu à une réalisation déjà connue, comparable à celle des artistes, qui de Picasso à Schwitters, ont très souvent fait appel à des matériaux de choc.

L'immense renouvellement qu'apporte Burri repose au contraire sur de tout autres bases. Son but est d'atteindre à la peinture, au « tableau », dans sa dimension précise, en l'organisant de telle manière que la liberté de la matière et le libre déroulement des rythmes de composition accompagnent une

ordonnance rationnelle de l'espace, ces trois éléments assumant une valeur égale et donc jamais subordonnés les uns aux autres. Dans une même œuvre, vivent à la fois deux traditions différentes: d'une part, la tradition de l'ordre, de tendance néo-plastique, jamais immuable et préconçue, mais élaborée dans l'instant même de la création, jamais schématique par conséquent; d'autre part, la tradition de l'irrationnel, qui tend à ouvrir et à répéter le forme au-delà de toute limite. Burri vainc l'antinomie de ces deux courants, en ne lui donnant presque pas d'importance, se contenant d'en garantir la coexistence pour que, de leur relation surgisse une dimension nouvelle qui dépasse l'ancienne, d'espace et de temps.

ENRICO CRISPOLTI: *Burri un saggio e tre note*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1961.

Nello stesso '46 comparve il *Prospectus aux amateurs de tout genre* di Jean Dubuffet, ove è proposta una condizione del tutto affine, in termini e situazioni propriamente di « pittura »:

« L'art doit naître du matériau et de l'outil et doit garder la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau. L'homme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi.

La pensée de l'homme se transporte, elle prend corps. Elle se fait sable, huile. Elle se fait spatule, grattoir. Elle devient la pensée de l'huile ou du grattoir.

Plus la main de l'artiste sera dans tout l'ouvrage apparente et plus émouvant, plus humain, plus parlant il sera. (...) On doit sentir l'homme et les faiblesses et malades de l'homme dans tous les détails du tableau. Hommes, nous sommes passionnés des ouvrages faits par les hommes nos semblables, nous y chercherons avidement les traces des spectacles qui peuplent nos regards à tous nos instants, de nos préhensions quotidiennes obsédantes, de ce qui, au long de notre vie, tombe sous nos sens à tous nos pas.

Le tableau ne sera pas regardé passivement, (...) mais bien revécu dans son élaboration, refait par la pensée et si j'ose dire *re-agi*.

(...) faire parler à la surface son propre langage de surface et non un faux langage d'espace à trois dimensions qui n'est pas le sien ».

Tutto ciò dovrebbe almeno introdurre e convincere sul problema fondamentale nell'avventura artistica post-bellica della espressività intrinseca alla materia, al procedimento tecnico, al rapporto dunque fra questa stessa materia e l'intervento dell'*artifex*, se appunto il figurare non s'incarica più di tramandare plasticamente o pittoricamente un'immagine di rimando ideale e nozionale, bensì concretizza in termini conoscitivamente assoluti le ipotesi formulantesi nell'ambito (e

direi necessariamente non oltre i limiti) della stessa situazione esistenziale.

Sempre la presenza ineluttabile della materia, il riferimento diretto al sacco, prescelto non solo per ragioni di intrinseca ricchezza cromatica, ma in tutta la sua entità nozionale, come materia fra le più comuni e misere, fra le più cariche di immediata allusività a vicende, situazioni, destini umani, a eredità stesse culturali (il francescanesimo, più volte citato per Burri, come il suo ascendente in una perentorietà medioevale umbra quasi iacoponica). La tela, lo straccio, spesso brandello d'un indumento. L'*ordure* che segna il passaggio dell'uomo, in tutta la sua verità. Il potenziare di volta in volta questi elementi al massimo in riferimenti e traslati, e sempre ritornando alla loro iniziale imminenza materica. Il connettere l'invenzione allusiva, il rosso tutt'altro che di « pittura » di certe piaghe (ricordo il passo di Sartre citato all'inizio), il nero artificiale, come d'un pannello di cui si dichiara a priori la convenzionalità (pur caricata di elementi allusivi: nero-lutto), ad elementi invece altrettanto esplicitamente « veri », il sacco sudicio, così come raccolto, i suoi strappi, le sue smagliature: dunque l'artificio che diviene realtà, e la realtà che si volge in artificio. Nell'estrema raffinatezza l'eleganza che immediatamente si corrompe, si volta in putrescenza, ancora in *ordure*, ed in questa poi riaffiora.

Nello stesso '56 Burri inizia le « bruciature ». È un passo ulteriore. La piaga non è percepita per allusione proposta dalla materia del sacco, dello straccio, della tela, del rosso scenico che vi affiora: è direttamente ed autenticamente vera, ha origine da un evento svoltosi sulla tela stessa, dal fuoco direttamente aggredita. Un modo nuovo di *tachisme*, ove la tache sia diretta e vera ferita, consunzione della stessa materia assunta. L'organizzazione del dipinto si fa più serrata, ancor più univoca. La materia si umanizza, si atteggia a testimone d'un transito, sempre violento e tragico, dell'uomo, diviene traccia, impronta. Quindi il ritorno di materie granulose, corrose, ruvide, combuste appunto, appena recuperabili nella originaria natura dalla loro condizione di relitto. Cede il senso scenico precedente: la *blesure* è vera, tangibile, sembra pullulare ancora nel quadro.

CESARE BRANDI, *Burri*, Editalia, Roma, 1963.

Il colore sciarpatto che a Roma, fino a quell'anno, molti giovani, sulla scia di Levi e di Stradone, avevano usato, in realtà per Burri diviene l'invenzione di una materia oscuramente genetica, che tenta di distruggere, appena dopo averle evocate,

le forme residue della staccionata e del traliccio. Si dirà che è l'impaccio del dilettante, l'incapacità d'impossessarsi di forme che rimangono esteriori all'occhio: non è così. L'impaccio e l'incapacità di traduzione realistica del dilettante si rivelano nell'approssimazione, nella inane ricerca di una vera omiglianza che sfugge, *forme qui fuit*, ben altrimenti che Cézanne. Ma in quel Paesaggio del '44 non c'è nulla di approssimativo, dal punto di vista di una traduzione realistica: un'apparenza naturale che si disfà, e al suo posto si sostituisce come un moto interno al colore. E questo, sì, risente della novità dell'impresa, dell'inesperienza di una mano che per la prima volta prova a muovere gli impasti sulla tela: quel moto di colori non è comunque volto a mimare il vero, tende a valere per se stesso. È, dunque, *in nuce*, la scoperta della materia, attraverso la messa in opera di una materia. Perciò vi è anche, *in nuce*, tutto il futuro di Burri.

È forse allora una spazialità stratificata e intersecata di tucubista che vuol suggerire? Niente di tutto questo. Il lucido e opaco come dritto e rovescio di una stessa stoffa, il quadratino celeste collocato in alto e non « applicato », ma come in transito, hanno l'ufficio primo di attirare lo spettatore verso un colore-materia, come la mosca sullo zucchero. La variazione luminosa dal lucido all'opaco non intende risolversi definitivamente e senza residui nell'ambito strutturale del dipinto, pone allo spettatore il compito di avvistare la variazione che un occhio disattento non avrebbe rilevato che un'unica tache di nero. In una parola, attira lo spettatore nel dipinto. Il quadratino celeste completa l'allarme: è un segnale, non sta nel quadro, trascorre, trapassa sul quadro. Ma nello stesso tempo che il contrasto lucido-opaco mette in sospetto lo spettatore e il quadratino celeste trasmette un segnale ignoto, la struttura del dipinto non si disintegra affatto, resta rigorosa come in un quadro di Malevic. La *balance*, che istituisce, è imprecabile anche dove rientrano elementi surrealisti, gli ovoidi conformazioni amebiche, sicché può sorgere il dubbio di non aver visto prima quel che non c'era.

Che l'allusione alla ferita o a fatti naturali del genere vi è certo: che addirittura qui compaia anche l'inserito meccanico nel modo in cui si ostentano aperti i bordi in membrana plastica, al modo, cioè, che si rovesciano, tenuti dalle piaghe i lembi di un taglio operatorio, è anche probabile. Ma il moltiplicarsi delle *allusioni*, che qui registriamo, è anche un approfondirsi nel senso del quadro, e non nel senso di un sensato sensibilismo surrealista, seppure proprio la finzione sionistica di materie, secondo la mitografia surrealista, qui all'origine del procedimento. Quanto separa il crate dalla ferita di Burri dalla pittura surrealista, è proprio questo: *si in proprio*, nella lacerazione reale, nella materia plastic

fettiva, non in modo allusivo, affabulatorio, quindi, ma in una presenza immediata che tocca la sfera stessa esistenziale dello spettatore, come fòro praticato nella tela, come materia indubitabile non meno delle gomme che secernono gli alberi o dei lembi aperti di una ferita. E passato lo stupore del primo incontro, questa messa in contatto non richiesta e sgradita, ecco che il dipinto si ricompone nella sua struttura formale tassissima, in cui quindi il fòro, la ferita, la materia plastica passano a elementi figurativi e non già a segni simbolici, onirici, come nel dipinto surrealista.

Sono materie vere ma che non imitano altre materie, si danno bensì in persona ma per divenire altre, trasformarsi a caldo nel contesto del dipinto. In quanto sono quel che rappresentano, non indiziano un simbolismo nascosto; il loro essere simboliche rientra nell'atto simbolico del costituirsi come oggetto, ma non di quelle materie isolatamente, di tutto il dipinto. Resta l'effrazione violenta che operano sullo spettatore, questo contatto forzoso e repellente che impongono: e da cui non si torna indietro. E qui sta anche il lato cupamente infernale della pittura di Burri: il fatto che queste materie devono essere vere, ma non devono potersi toccare, devono essere repellenti, impedire il contatto al momento che lo hanno indotto nella sfera esistenziale e dunque morale dello spettatore: è da questa sfera che il quadro ascenderà allora alla forma. Con un gravame umano, in cui sembra di cogliere intera la gamma tenebrosa dal peccato al delitto, ma a cui non è offerto perdono o redenzione; solo è imposta la gogna, un ostentarsi spietato in tutta un'infinita miseria. Pure, è proprio in questa ostentazione, come una dannazione, che inaspettatamente si produce il sublimarsi nell'ambito di una figuratività che, in quel momento, brucia la materia, brucia i residui repellenti e grami. Non c'è più nulla di quello che si era visto prima, o per meglio dire c'è tutto, ma come ad un'altra distanza, in uno spazio diverso, e in una luce fissa.

Il fatto nuovo in Burri, è che la *materia*, il sacco come materia o il legno o la carta combusta etc., è data in proprio e deve rimanere materia: solo, in un secondo momento, come si è visto, nell'adattamento che l'osservatore fa all'opera, la materia consentirà a retrocedere e prendere il suo ruolo predisposto, e in sottordine, nell'ordine inflessibile dell'opera, come spazialità scaglionata, come colore e fonte di luce. In definitiva le materie così trattate hanno ricevuto un ordine formale anche più rigido, se possibile, di quello cubista: ma nel loro porsi in evidenza, come nelle proposizioni di oggetti proto-dadaisti e dadaisti, non intendono tuttavia assumere funzione simbolica, un sottofondo onirico.

GIULIO CARLO ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano, 1964.

Alberto Burri

È vero che l'immagine ha sempre una sua tangibile plasticità, sicché buca o rigonfia la superficie, mantiene il contatto con la realtà esistenziale, con un di qua e un di là, rispetto ai quali la superficie del quadro, come tale, perde ogni concretezza e vale soltanto come un termine medio, un imponderabile piano di passaggio tra la serie positiva e la serie negativa dei valori: ma lo scopo della ricerca di Burri è appunto di portare la materia, una reale e concreta materia, al punto critico di una condizione-limite, al di là della quale, se mai potesse varcarla, dovrebbe cessare di essere quella che è: reale e concreta materia. E proprio qui si profila il problema: per quanto il processo sia ancora, incontestabilmente, un processo di pittura dal quale è logico aspettarsi una catarsi o una trasformazione della materia in rappresentazione, questa trasformazione non si produce e la materia prelevata dal mondo reale e trasposta nel quadro rimane pericolosamente affacciata e sospesa al confine del nulla, in una condizione di evidente impossibilità spaziale e temporale. Allora è chiaro perché mai la geometria e la materia dei quadri di Burri, pur essendo legate da una relazione tesa e profonda, non si risolvono l'una nell'altra e rimangono sempre distinte e separate, negando a chi guarda sia l'orrore di vedere la geometria sopraffatta e travolta dalla materia, sia il sollievo di veder la materia inquadrarsi, rarefarsi nella struttura geometrica: la presenza della materia contraddice e distrugge lo spazio, così come la presenza della geometria contraddice e distrugge il tempo.

Così in quella corruzione o degradazione, mentre si consuma l'ultima traccia della cosa, si compie un recupero lento e graduale dell'organico; e non nel senso di cruda naturalità ma nel senso, più umano, di un sentimento ritrovato, di un'ancora timida, ma schietta, proposta di convivenza o di simpatia. Ma quel nuovo valore dell'«organico» è tutt'uno con il «geometrico», come se la nuova esistenza della materia spontaneamente si organizzasse secondo i ritmi profondi, gli appelli più semplici e persuasivi della ragione; e infatti, quella di Burri non è una geometria dedotta da postulati dati e accettati, ma una geometria allo stato nascente, *in fieri*, e che nel suo farsi si formula prima in figura che in principi di numeri. Dimostrare come, lungo il pendio stesso di una discesa fatale e di un sempre più oscuro confondersi già si ricomponga un disegno e già si formino i germi di una sicura rinascita, o sia pur soltanto di una reincarnazione: ecco, crediamo, il profondo sostrato morale della poetica di Burri. Ma non deve giungersi, partendo da queste premesse, a una interpretazione in chiave di simbolo, che potrebbe essere pericolosa e arbitraria; come se nella singolare vicenda di quelle cose consumate dalla sto-

ria, abbandonate al flusso e riflusso del reale, e poi dalla pittura riscattate alla luce dell'esistenza, dovesse leggersi un'allegoria profetica della vicenda umana. Sarebbe ancora un confondere il simbolo, che è pur sempre trasposizione dal concreto all'astratto, con il segno, ch'è indicazione diretta o addirittura constatazione, toccar con mano. La pittura di Burri non è pittura di simboli, ma di segni; non è pittura che voglia prefigurare o annunciare una situazione, ma pittura che vuole, appunto, toccar con mano. E come segno della condizione di coscienza degli uomini del nostro tempo, non potrebbe essere più esplicito e veritiero.

(1960)

Le plastiche di Burri

Il pittore, infine, vuole operare nella luce, come fosse una materia, non più nobile, eletta, pura di qualsiasi altra; tant'è vero che, in tutto il quadro, non v'è nulla di più empirico e tangibile che la luce strisciante nelle tensioni o impigliata nelle grinze di questa materia amorfa, insieme pigra e irritata. Come sempre, la luce fa spazio; ma nessun senso metafisico, nessuna idea astratta è connessa a questo spazio demitizzato, che si limita a farsi avanti con i rossi vivi, a sprofondare nei neri, a ristagnare nei velari trasparenti.

Facendo tutt'uno con quella materia ipotetica, neutra, isolante, l'immagine tocca il vertice dell'assoluto e dell'assurdo: l'immagine pura, che nasce con la distruzione fisica di un che di reale, è l'immagine di se stessa, l'immagine del Nulla. Fin dai primi quadri di tela di balla, il tema del Nulla era al centro della poetica di Burri; ma in queste opere recenti è del tutto sdrammatizzato, posto e meditato con filosofica calma. Il Nulla non è più l'orizzonte vietato, l'invalidata frontiera, l'incognita; non è neppure la morte. È una presenza, benché distinta e irrilevabile, che non si può rimuovere; più ancora che di angoscia e disperazione, è causa di uno stato contraddittorio d'inerzia e d'irritazione, a cui il pittore cerca di sottrarsi evitando, con la finzione di un fare insieme febbrile e misurato, l'immobilità e il furore. L'artificio manieristico, esattamente come nel Pontorno o nel Rosso, intreccia i suoi fili brillanti sulla voragine di un vuoto storico.

(1962)

LORENZA TRUCCHI, *Burri: la bellezza violata ma restituita*, in « L'Europa letteraria », n. 26, febbraio 1964.

Si verifica insomma con Burri, il riscatto dell'opera d'arte dall'usura del tempo, riscatto tanto più consolante ed efficace per quanto quest'opera è, invece, tutta proiettata nel presente e, quindi, completamente partecipe della nostra esistenza, della

nostra attualità; al punto che la sua contemplazione non è il frutto amaro di una adesione solo polemica, né la breve lusinga di un fittizio inganno estetico o di un mero gioco intellettuale o letterario (a caduta onirica, a giacenza erotica), ma finisce coll'essere una integrazione totale con la nostra coscienza che ne risulta, ad un tempo, catturata e più liberamente confessata ed assolta.

In altri termini l'informale ci offre la prima « mano tesa » verso la salvezza o, se si preferisce, la ricostruzione, che incomincia da uno spietato esame di coscienza, da un salutare ritorno alle origini attraverso il recupero dell'infanzia e delle verità lapidarie delle arti « non colte », dall'abbandono terapeutico nel gran fiume dell'istinto, dal recupero e dal potenziamento di una materia energetica intesa nel suo triplice aspetto fisico, biologico e psichico, e infine nel dare alla incertezza una logica e all'ambiguità una dialettica.

Ora, ritornando a Burri, la sua singolare e persino misteriosa novità, rispetto agli altri maestri dell'Informale, sta proprio nel particolare tipo di accrescimento che ci offre la sua pittura: un accrescimento, a mio avviso, di indole più estetica che etica. Burri ci cattura e ci arricchisce, infatti, non fornendoci altri panorami, altri racconti, né chiarendoci i nostri dubbi o accompagnandoci alle nostre disperazioni, non scavando nel fondo dei nostri istinti ma appagandoci di bellezza: una nuova bellezza, raggiunta con mezzi del tutto insoliti, che si manifesta per opposizione dopo il primo attimo di repulsa. Si tratta di una bellezza umile eppure esaltante, poverissima eppure preziosa, tutta italica, anche se, è ovvio, agli antipodi da un'italianità provinciale e folcloristica.

Se la destinazione dell'opera di Burri è, dunque, soprattutto estetica, e di conseguenza il suo oggetto è il quadro e la materia anche la più vile e repellente è essa stessa, pittura, è cioè colore e luce, e la pittura si articola sempre in una rigorosa disposizione spaziale ancora tipicamente italiana e occidentale, più misterioso è come questa bellezza ci venga consegnata contraffatta, camuffata e tuttavia sia capace di effettuare in noi il passaggio da una « ipostasi esistenziale » ad una « ipostasi apollinea », come inaspettatamente si produca il trapasso dal « polo basso » o brutto della materia a quello « alto » o metafisico della forma.

Brandi parla di Montale a proposito di Burri: è, a mio avviso, un accostamento impossibile; c'è, semmai, un solo poeta per Burri, è Jacopone da Todi. Anche Jacopone parte da parole tutta concretezza terrena, spesso tragiche e dolenti, ma poi queste parole, questi « paragoni » estremamente reali, si fanno preghiera e laude, canto e estasi. È il nostro antico, mediter-

raneo, bisogno di trasformare il pianto in consolante lamento, il lutto in spettacolo, la povertà in grazia; di fare della vita, per dura e crudele che sia, simulacro di gioia e di vigore. E Burri non si oppone a questa eredità, ma la riscatta, la depura dall'enfasi, negandone le falsificazioni edonistiche e portandola, per salvarla, al suo punto di estrema crisi, al limite del disfacimento, dell'insulto, dell'irrisione. Ed è tuttavia da questa dilapidata ma esorcizzata bellezza che riaffiora con violenza — come ha scritto Arcangeli — « un volto anticamente, quasi ciecamente italiano ».

GUIDO BALLO, *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1964.

Con Alberto Burri sembra rivivere invece, nella maniera più aggressiva e nuova, l'antico spirito di umiliazione ombra: la nudità misera del saio diventa espressività di una materia povera, lacera, il sacco, oppure il ferro più modesto o il legno dimesso: questa ansia di umiliazione si attua nello strappo di una espressività che dà valore inedito al colore, dalle zone più profonde della coscienza, da un bisogno totale di partecipazione, di confessione libera. L'angoscia stessa, esistenziale, si trasfigura in questa totalità di sensi, passioni, sentimenti anche sociali: totalità che ha lontane ascendenze in una sorta di misticismo laico. Burri è umbro e sa sentire la voce di tradizioni medioevali dimenticate: le rivive in modo nuovo, imprevisto, assimilando e superando una complessa cultura. Ma è proprio in questo bisogno di presenza totale l'influsso di radice surrealista ed espressionista, di certo automatismo del gesto, in cui converge il moto esistenziale: scavare senza pietà nelle ferite dell'anima, sentire il colloquio della materia con sensualità repressa ed esaltazione onirica, fino alle zone più segrete dell'inconscio, e portare tutto alla luce, in una dimensione espressiva di verità interiore.

MAURIZIO CALVESI, *Le due avanguardie*, Lerici Editore, Milano, 1966.

Cercare i tramiti della formazione di Burri al di fuori di quell'ambiente romano fra cui in realtà egli viveva, operava, discuteva, sarebbe inavveduto storicamente, e quasi ingenuo. Occorre certo, come per ogni personalità eccezionale, tener presente che le intuizioni individuali risultano soverchianti (anche se non fino al punto da obliterarne la fisionomia) rispetto ai dati direttamente offerti o mediati dall'ambiente, dati che a quelle intuizioni forniscono una piattaforma di appoggio e di discussione stimolante. Persino la pulizia categorica e quasi

talvolta artigianale che caratterizza il « polimaterismo » di Prampolini e dei secondi futuristi, vale a dire il dato contro cui Burri più violentemente e personalmente reagisce, ha un suo preciso valore, sia perché impostando staticamente e limitativamente il problema poteva offrire lo spunto ad una reazione più dinamica ed estesamente implicante, sia perché lo strutturalismo cui tale esigenza è annessa circoscriveva, anche se snaturandolo, l'apporto « dadaista » e surrealista in una zona di energico equilibrio formale, di discendenza, appunto, cubista-futurista e astratto-razionale. Ed è qui, credo, una delle ineliminabili radici che vietano a Burri di operare come « surrealista », definizione impropria per la sua arte, quanto diffusa, e di cui l'artista è, anche per formazione mentale, insofferente.

La materialità delle logore pezze di juta, più sacchi che mai anche dopo tirati sul telaio, non viene distrutta, né velata o riconfusa con altre materie: ma invece evidenziata, mettendo l'accento sulla particolare qualità della sua intrinseca e propria bellezza. Tra un nero matto, sonante, e un bianco di calce, robustamente incastrati ai margini del dipinto, la luce abbassata, carica di suggestioni torpidamente risvegliate, che le fibre del sacco decantano, è luce di una logora e compromessa resistenza; sudore del tempo; ma anche assaporamento, di quel tempo, in una durata godibile di tono; quasi il recupero e il trasalimento, e di nuovo l'oblio, di una condizione verificata nel profondo di se stessi. Ancora materia e già pittura, qualcosa (azzardo) se non di analogo di non completamente diverso dalle bottiglie di Morandi; non però le bottiglie dipinte, ma le bottiglie mentre le dipinge, mentre nell'oblio dell'immagine si sciolgono i motivi più addentrati e riposti dell'affezione dell'artista a quegli oggetti impolverati.

Le tele di sacco, cose sempre esistite e intensamente esistenti, senza tempo ma logorate dal tempo: immagini, forse, di noi stessi, del nostro essere antichi, del nostro essere presenti, e soprattutto del nostro essere transeunti, « già » invecchiati, e « già » morti. Come il volto della terra che ci genera, ci alimenta e ci ingoia. Su per l'efficace ossatura del quadro, così robustamente autoportante — quasi, dunque, un ancestrale paradigma di spazio — le cuciture sottili, le pezzature, le gore muffite, i lembi sbrindellati, accendono ad un richiamo intensissimo di vita e di memoria la muta effigie, quasi accasciata, del sacco, riverberata di grigi e di verdi. A tratti è qualcosa che può suggerire il fermento, il bulichio di una carcassa marcescente; ma sull'oscura suggestione fioriscono, preziose e persino dolci, le modulazioni dei toni, in un accordo austero e decantato, poeticamente liberante.

Così, ci sembra, il processo estetico non si sovrappone, ma

continuamente s'invera nel processo psichico e con esso strettamente coesiste.

Così è ovvio che, se la scelta delle materie può essere determinata da una motivazione inconscia, coesiste e s'invera in essa, fin dall'inizio, una motivazione estetica. Così, s'è già detto, è lo stesso processo del fare artistico (d'elaborazione cioè delle materie e d'intervento su di esse), che mentre sublima in atto estetico (mentre cioè concorre alla configurazione dell'immagine pittorica), prolunga in sé ed esaspera, « mette a fuoco » l'attualità dell'istanza inconscia. È infatti, tale elaborazione, atto di ulteriore, ribadito possesso, sia estetico che inconsciamente simbolico.

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Rapporto 60 - Le Arti oggi in Italia*, Bulzoni Editore, Roma, 1966.

Alberto Burri addita la materia e perfino una situazione dada. Ma in primo piano è il *fare* dell'artista, non il *medium*: stranamente, un'arte così fondata sulla materia svaluta la materia al massimo. Nell'ambigua e vischiosa materia delle *Plastiche*, Burri dimostra che l'azione può diventare composizione e contemplazione. Una ricerca empirica, fondata sull'esperienza, basata sulla scontentezza: modernissima Penelope, Burri fa e disfà la sua tela. Variano i mezzi e le materie ma resta unico il metodo. E la volontà è forse quella di mostrare che l'uomo è sempre il più forte, anche con i suoi problemi, le sue angosce, le sue malinconie perfino: può dominare tutte le materie, resta « umbilicus mundi » anche se è disperato.

Questo è il punto d'arrivo di un artista (e di un uomo) che parte dal principio generoso di accettare tutto il mondo della vita. La « riduzione » che in Husserl è una messa-in-parentesi di ciò che potrebbe ostacolare una chiara visione del fenomeno, diventa per Burri non un punto di partenza ma un punto d'arrivo, proprio perché in quest'opera la fenomenologia non va mai disgiunta dall'empirismo. Prima accettare le cose e poi semmai purificarle, non prima rifiutarle e poi vederle dietro un comodo schermo libero di ostacoli. Burri vuole « ridurre » la visione alle essenze originarie, senza contentarsi dello stupore di fronte al mondo (che già sarebbe una forma di « riduzione »). La materia, già intesa come « riduzione » del mondo degli oggetti, nelle *Plastiche* viene ancora ridotta fino alla condizione di filtro. Lo spazio indistinto della realtà viene ridotto a uno spazio neo-plastico. I colori ridotti agli essenziali (nero, bianco, rosso, oro) per purificare lo spettro solare. La grafia abbondante viene ridotta al segno filiforme. E ancora Burri opera una « riduzione » dall'oggettività totale alla idea-pura (o meglio impura), dalla natura all'orizzonte, dall'allego-

ria alla metafora, dalle varie forme alle essenziali (e una fondamentale, il cratere-sole-bersaglio). È evidente che il processo base di queste successive « riduzioni » è una forma antichissima di metamorfosi: l'artista incapsulato in un mondo tanto prevedibile trasforma la materia in oro con la magia dell'alchimia.

ENRICO CRISPOLTI, *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti: Sei pittori italiani dagli anni quaranta ad oggi*, Arco, 1967.

La vicenda di Burri ha inizio invece circa dieci anni dopo, secondo un suo percorso rettilineo, tutto sollecitato da una sua urgente necessità, perentorio e teso, altamente drammatico, disperatamente tragico. Burri non ha conosciuto le libertà sperimentali, e la disponibilità di contestazione critica che Fontana e Cagli avevano pur così diversamente utilizzato negli anni Trenta; né ha potuto fruire di quella presa di coscienza ideologica — che vi si traduceva non in velleitarismo concettuale, quanto in vocazione appunto ad un impegno sul terreno dell'esistenza — che pur in modi diversi muoveva le prime definite presenze di Morlotti e di Guttuso negli anni della lotta antifascista clandestina e del dramma bellico. In quel dramma Burri è stato coinvolto troppo giovane, troppo spaesato per poterne aver coscienza direi civile: e così la testimonianza che ne è nata è stata quella di uno scacco radicale, totale, di una disfatta, addirittura ontologica, d'un nero, disperato orizzonte, ineluttabilmente stretto appunto al destino dell'uomo, del singolo, della società: uno scacco che bruciava ogni eventualità di consolazione ideologica, che ne aboliva il senso, per ragioni prime e radicali. La forza possente di Burri è nell'aver dato di questa condizione di disfatta, che è un livello profondo d'una generazione, d'un tempo (anche là dove la piaga è suturata, rimarginata, ne resta il segno, la misura, il crudele abisso), nell'averne data dunque un'immagine profondamente autentica, vera e tangibile come il nostro esistere, e ad un tempo di antica, prestigiosa qualità e raffinatezza.

La contestazione di Burri corre dall'inizio perentoria, frontale, cupamente ineluttabile come sorte comune, sul risentimento e sulla denuncia ontologica. L'accusa che egli porta alla società del proprio tempo non è sociale, non è politica, è appunto ontologica: è il presentimento, potentemente proposto in termini figurati, d'uno sfacelo, d'una abissale caduta. Egli è dalla parte di Sartre, ha il coraggio radicale di indicare l'abisso, della discesa agli inferi (come scrisse Mandiargues), di toccare un'origine, di riattingere disperatamente un primordio tellurico, ove la ferita è tanto fisica quanto psichica, ove si

sprigiona una tragica organica, frustata vitalità (« muta gli stracci in una metafora di carne umana, sanguinante », ha scritto Sweeney).

Quelle offerteci da Burri sono forse le immagini di più radicale rifiuto che contro la misura di sfacelo morale del mondo contemporaneo (attraverso una contestazione che non può che essere anzitutto verso questa diretta) siano sorte dalla situazione italiana: negli anni del sopruso politico, dell'impero del sottogoverno, dell'opportunismo culturale irrefrenato Burri getta sul tappeto la condizione dell'esistenza nella nudità della sua primaria questione ontologica.

Riprendendo invece il filo del discorso sulla pregiudiziale validità espressiva della materia esistenziale (come condizione emblematica più pertinente della più profonda deiezione mondana), che avevo condotto fra il '57 e il '59, ed ulteriormente messo a punto in occasione dell'« omaggio » aquilano del '62, credo sia ancora il caso di ribadire come l'opera di Burri s'opponga radicalmente, frontalmente ad ogni misura d'immagine, che ne sottragga, o comunque ne aggiri ed infine sostanzialmente elida l'esistenzialità, proprio perché si impone nella sua forza contestatoria (ontologicamente, secondo s'è già detto) proprio sul fondamento di quella, direi a partire da quella, in un potenziamento semanticamente esaltatorio che è il segno della sua straordinaria, eccezionale efficacia e presenza. Ed è la misura stessa di concettualità dell'immagine dunque che da tale opera esce intimamente contraddetta e respinta.

D'altra parte è chiaro che quest'esistenzialità non è astratta, non è ideale, bensì appunto è effettuale, ed anzitutto, né potrebbe essere altrimenti, persino autobiografica (il che non vuol dire come un diario rosa); in quella materia è intrisa insomma anche la storia umana di Burri (pure questo Brandi nega). Del resto la materia che egli mette in opera è appunto una materia esistenzialmente accertata, non solo per la sua irriducibile oggettualità, ma proprio per essere carica d'una usura empirica, d'una presenza e traccia umana. Di qui dunque la sua straordinaria ricchezza allusiva, la eccezionale suggestività realistica.

ANTONIO DEL GUERCIO, *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moroni, Morlotti: Sei pittori italiani dagli anni quaranti ad oggi*, Arezzo, 1967.

Non esiterei, intanto, a individuare nelle *materie* stesse di Burri (dai sacchi ai ferri alle plastiche) la traccia precisa di una iconografia urbana; e direi iconografia, proprio per il carattere di riferimento figurale diretto che queste materie assumono. Naturalmente, è un'iconografia e al tempo stesso una

restituzione plastica, nella misura in cui essa consegna al riguardante un giudizio di disvalore, una negatività della pressione urbana sull'uomo.

La quale pressione si erge compattamente ostile: indistinta, perciò, nella sua compattezza, eppure estremamente materiale, fisica, nel senso — qui — che è priva di rimandi ad altro che non la combustione, il consumo, la perdita, dei valori spirituali. L'immagine burriana non di rado pare voler restituire un'entropia, cioè una degradazione di energia che ha al suo estremo limite un punto dopo il quale alcuna *trasformazione*, alcuna vita cioè, potrebbe più avere luogo. La fuga di Rimbaud dalla città e dall'Europa segna l'estremo punto d'una rivolta contro la *degradazione della energia*, alla quale — all'origine del problema — Géricault e Stendhal avevano dato una risoluzione romantico-rivoluzionaria. In Burri, a un altro polo della collocazione nel problema, l'entropia è assunta come pressione totale, che il linguaggio registra materialmente. Non a caso, inoltre, appare come incorporata alle materie di Burri una sorta di qualità notturna, che anch'essa — qualificata com'è dal contesto del linguaggio suo — riporta alla visione tipica della città nella poetica del decadentismo francese.

In ogni caso, tornando a Burri, la invalicabilità del negativo si manifesta attraverso una risoluzione di linguaggio che tende a far sentire al massimo la pressione indistinta delle cose. E a farla sentire a un livello di vita, di non sublimato disagio. E in questo non sembra persuasiva la tesi recentemente proposta da C. Brandi d'una trasposizione senza residui di quel disagio per ascesa « alla quota dell'arte » dove tale « quota » in sostanza risulta, dal contesto, come in qualche modo riferibile al modello morandiano, o ad esso consanguineo. Almeno per la parte centrale e decisiva dell'esperienza burriana come s'è svolta sin qui, questa tesi espunge quel nucleo di esasperata valutazione d'una *perdita secca* attorno al quale prende corpo il disagio, nella negatività sentita come globalità negativa, al limite *indicibile* — Burri articola, nell'opera, punti di sensibilizzazione, di soggettività reattiva, i quali articolano l'immagine e per tale via la pongono nell'ambito del fare artistico. Ma, rilevata questa indisponibilità di Burri a una dichiarazione *grezza* (che potrebbe essere o puramente ideologica o puramente sentimentale) della negatività e della indistinzione, si dovrà tuttavia sottolineare come questa indisponibilità si muova nell'intento di far opera d'arte fortemente contaminata sul risentimento della pressione del negativo al diretto livello dell'esistenza, da questo punto di vista collocandosi sul terreno d'un rapporto *aperto* arte-vita che, al di là delle diverse risoluzioni plastiche e dei diversi assi mentali ed emozionali, caratterizza l'intero corso dell'arte contemporanea nelle sue punte più esposte e tipiche.

EMILIO VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, Milano, 1970.

Queste sono alcune fotografie di alcune opere dell'artista italiano (abita a Roma) Alberto Burri. Diciamo pure: pitture, ma esse sono nutrite di un materiale che della pittura conserva soltanto una tragica reminiscenza, quasi come asfittica; un materiale devitalizzato depauperato imputridito consunto e già coartato dal deperimento. Con questo materiale Burri si adopera, da impaziente austero banale chirurgo, quasi di razza alchimista, a rimettere, insieme avanzi detriti, cascami di una trepidante realtà, tuttavia ancora bruciante, e quasi storditamente memore (forse, anche, e insieme, evocatrice, evocatoria) del *fluxus sanguinis*, e della vita qualunque (quale?) in esso flusso contenuta, e fluente nello stesso senso (e a volte fluente in direzione contraria o avversa). L'operato di Alberto Burri, il suo tracciato (di fili, di graffi, di tagli, di spaghi) il suo tracciato, il suo campo accidentale, il suo oltraggiato *theatrum* di vita ambigua come la danza di un virus, è da intendere, penso io, come un primo atto: diciamo, atto creazionale, di tipo iniziatico, quindi quasi fosse allegoricamente ritualistico, o, se si vuole (e come vorrebbe il mio vibrante heideggeriano Cyrel Czerna) di tipo esistenziale; di possibilità difensive (apotropaiche) o future: di una futura liberazione dal bene e dal male, dal benemale, dalla tentazione e dall'adempimento. È certo uno degli atti più forti, un *raptus/ractus* genetico, una sorgezza non proprio pensabile, né dal pensiero attutita, la più impensabile che la pittura (quella veramente atta al responsorio) possa oggi flettere e deflettere, riflettere e coniugare come lingua colloidale plasmica gelatinosa. Io medito su questo pittore che ho perduto venendo in questo nuovo continente, ma che certo ancora opera con rabbia che dovrebbe essere feconda, nel tempo per il dopo, e per il dopo del dopo, fino all'ineffabile e al terribile, come su un audace protagonista. Secondo me, accanto allo statunitense Gorky da qualche anno ormai scomparso nella luce tetra del suo capofitto, come sacrificium, come *pòtmos àpotmos*, Alberto Burri è, già da noverare oggi tra i testimoni della superiore amara iniziativa: del cominciare oggi generando, ma né la vita, né la morte. Non rappresentando, ma facendo. Questo io dico: che bisogna fare. Ed egli unisce, con la destrezza pura del suo ingegno, scosso e velato, svincolato, tonico, una catena di reliquie corrose, miserabilissime, del tutto scevre di aerazione, del tutto dissociate, così dal demone come dall'angelo, *utique utique absque numine*, e quasi virilmente disputate e sottratte al nulla luminoso, al nulla divino; e con il mezzo di queste reliquie, addossate o innestate in azioni (vuoti, fiati, capogiri, tracciati densi di deposta minaccia e di inerzia provocatoria, stridori dello scomposto che si adagia nel vento fermo, fiati della non-evoluzione o in altre parvenze (non reli-

quie), matrici morte della viltà dell'obbrobrio della carogneria, materie terrose e laviche, di catastrofe e di energia tellurica, materie di industria e commercio esautorate, senza colore mai, ma in pieno atterco con il colore (sede del « sentimento ») tracce di liquami d'infezione vagante, egli tenta di costruire (?) e solidificare (calcificare, nullificare) (calcina sacco asfalto muffa colla merda) una interrogazione gessosa sulla vuota (piaga, sangue) virtù e sul vuoto del mondo. Questa interrogazione è il modo di quella che abbiamo detto superiore iniziativa nel pullulio continuo (della piega, dalla piaga, dalla copertura dermica), dal disfacimento cellulare del nulla sorgivo; del nulla cosmocrono: una turbinante offerta di respiro, di cadenze fiate, con mani e senza nomi, una visitazione palingenea.

GIORGIO DE MARCHIS, *Due decenni di eventi artistici e di obiezioni pubbliche in Italia*, in catalogo mostra Palazzo Pretorio di Prato, Centro Di Edizioni, Firenze, 1970.

Contemporaneamente ai buchi di Fontana l'oggetto artistico tradizionale subisce una trasformazione ben più severa: la tela cessa di essere un luogo di apparizioni, sia pure attraverso un gesto dissacrante, scompare del tutto e al suo posto sono cuciti vecchi stracci raccattati. Quando compaiono i primi « sacchi » di Burri succede il finimondo: questa volta si è sicuri che non si tratta d'arte, né di arte figurativa né tanto meno di arte bella, ma anzi di qualche cosa di così pernicioso per la collettività che i rappresentanti del popolo presenteranno una interrogazione al governo e una denuncia all'ufficio d'igiene. Non si tratta più di chiedersi se te lo metteresti in casa, ma un visitatore sputa su uno dei « sacchi » esposti in una galleria d'arte, e l'onorevole Terracini protesta contro l'entrata di uno di essi nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Giusta protesta se il museo viene concepito come un luogo sacro e superarredato senza altre funzioni che di culto anziché come una scuola attiva, un centro di ricerca, un laboratorio di esperienze. Non si capisce tanta indignazione per dei semplici sacchi usati se non riferita al fatto che si voleva farli passare per quadri, cioè per arte. Se fossero stati dipinti infatti da un pittore realista in una scena di genere o in una natura morta nessuno ci avrebbe trovato a ridire. Quello che li rende inaccettabili è di aver preso il posto della pittura. Un « sacco » di Burri è sempre un quadro e per Burri conserva un valore formale, tuttavia non solo non rappresenta niente ma del quadro resta solo il telaio: al posto della tela Burri ha teso frammenti di tessuti logorati dall'uso insieme a pezzi di tela dipinta di un solo colore, bianco o nero (affinché sia chiaro che la pittura stessa è una cosa come le cose sono segni nell'unità del reale) la cui combinazione è sostenuta dai lembi suturati. Di

fronte al continuum segnico di Capogrossi e al continuum spaziale di Fontana, di cui la tela è lo strumento rivelatore, i sacchi di Burri sono drammaticamente presenti come « cose ». I titoli di queste opere di Burri sono quelli del materiale di cui sono costituite: un « sacco » è un sacco mentre una « Crocifissione » è un'immagine dipinta con pigmenti vari. Se Burri avesse chiamato « Crocifissione » un sacco il pubblico avrebbe avuto molto più ragione di ritenersi mistificato. A chi poi chieda cosa c'è di bello in un sacco si può rispondere chiedendo di rimando che cosa c'è di bello in una crocifissione. Il rifiuto che Burri compie di rappresentare la realtà della storia o della natura non è quello compiuto dalla pittura astratta, al contrario. Per Burri tutta la realtà è formulata e non esiste un mondo di simboli separato dal mondo delle cose. La materia di Burri non ha più alcuna funzione mimetica, anzi è sempre iconograficamente determinata: è « quel » sacco, « quel » pezzo di tessuto, « quel » brandello di indumento, anche il colore è una proprietà della materia stessa. È sintomatico che in un oggetto senza uso e senza funzione quale è il quadro nella tradizione artistica da cui Burri lo eredita, l'artista rimpiaccia il contenuto, addirittura gli elementi costitutivi, con materiali che hanno conosciuto un uso e che da queste tragono la loro identità. Non c'è materia che non sia immagine e non c'è immagine che non sia reale: la forma anziché essere dipinta è un doloroso esistere dell'immagine come cosa o del reale come immagine. L'esperienza estetica si incarna tra i pericoli del mondo, l'ordine in cui si realizza diventa un rischio e non un rifugio astratto di geometrie dipinte. Evidentemente è una posizione antimetafisica, resta da provare che sia antiestetica.

L'operazione di Burri modifica profondamente lo spazio del quadro. Non si tratta più di libera orientazione né di spazialità infinita: si identificano improvvisamente due spazi del quadro che lo spettatore ha sempre percepito distinti, quello privilegiato e inaccessibile dell'immagine che la pittura suscitava sulla tela e quello del quadro come oggetto che è lo spazio in cui viviamo. L'oggetto e l'immagine diventano ora la stessa cosa, occupano lo stesso spazio reale.

dri « bucati ». Il disegno di Burri rappresenta lo specchio che conferma a Fontana la sua nuova, definitiva identità. Per Burri invece il disegno è una beffa, fra le tante pensate in quel periodo dallo scontroso artista umbro. Limitato dall'invito nella sezione del bianco e nero, ed esclusa quindi la partecipazione dei quadri più recenti cioè i primissimi « sacchi » « Lo strappo » e « Il rattoppo » (apparsi in aprile ad una collezione di Origine intitolata « Omaggio a Leonardo »), Burri ne fa un ricalco su carta, dando ai due fogli ironicamente il nome di « studi ». È un modo di contestare il rigore anacronistico di categorie tecniche prive di significato per lui: ormai tanto il disegno quanto la pittura sono spariti dai suoi quadri.

Il 1952 è ad ogni modo un anno di rifiuti, se non espliciti psicologici, per l'opera di Burri. Anche lo Art Club alla cui mostra annuale Burri invia il « Grande sacco » oggi in collezione Modugno, è sede di un significativo incidente. Prampolini, commissario per l'allestimento della mostra, colloca il quadro in un punto quasi invisibile, sopra la porta d'ingresso, col pretesto delle dimensioni che creano difficoltà. Burri allora ritira l'opera e la sostituisce con tre quadretti in miniatura. Appare difficile a quasi vent'anni di distanza valutare l'incomprensione di Prampolini verso un quadro materico quando proprio la materia aveva costituito per lui un tema di ricerca costante, dall'antico « Béguinage » ai « polimerici » degli anni trenta, fino alle composizioni del secondo dopoguerra. Ma l'identificazione assoluta fra materia e immagine, espressa anche dai titoli delle opere di Burri, significa che un mezzo per far pittura è diventato un fine, è il quadro stesso, e ha sconfessato l'atto del dipingere. Non è più un problema oggi interpretare nei crateri di un legno o di una plastica bruciati, nelle slabbature di una tela di sacco o di una lamiera, una poetica « sublime » della distruzione, della degradazione, della morte. Ci interessa, per gli sviluppi storici, soprattutto il dato di fatto: che è stato possibile fare un quadro « sublime », ed esprimere questo senza ricorrere alla tecnica tradizionale della pittura, ma ottenendo l'immagine più propria « in presa diretta », rivoluzionando la tecnica del far quadri piuttosto che aggiornando una « maniera » di dipingere.

SANDRA PINTO, *Due decenni di eventi artistici in Italia*, in catalogo mostra Palazzo Pretorio di Prato, Centro Di Edizioni, Firenze, 1970.

Intanto, sempre alla Biennale, un piccolissimo evento, andato pressoché inosservato, ci appare invece quanto mai sintomatico. Lucio Fontana acquista durante la mostra un disegno di Alberto Burri. Quel disegno ha un valore molto particolare, per ragioni diverse, per i due artisti. Si intitola « Lo strappo: studio ». Fontana ha esposto in maggio al Naviglio i primi qua-

GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze, 1970.

Non si può leggere un Sacco di Burri come un quadro di bottiglie di Morandi, anche se le toppe di tela compongono un insieme tonale altrettanto bene armonizzato. Le tele di sacco non sono la cosa rappresentata, come le bottiglie, né il mezzo della rappresentazione, come il colore di Morandi. « Il fatto nuovo in Burri, è che la materia, il sacco come materia o il legno o la carta combusta ecc., è data in proprio e deve rima-

nere materia: solo in un secondo momento, nell'adattamento che l'osservatore fa all'opera, la materia consentirà a retrocedere e prendere il suo ruolo predisposto, e in sottordine, nell'ordine inflessibile dell'opera, come spazialità scaglionata, come colore e fonte di luce » (Brandi).

Se le pezze di sacco non sono cose prelevate dalla realtà ed inserite o combinate nel quadro, non si può assimilare il quadro di Burri ai *collages* di Schwitters, né alle *combines* di Rauschenberg, né agli *assemblages* di Arman. La materia rimane quello che è, ma passa dall'infimo al sommo grado del valore: diventa spazio, e dunque l'antitesi della materia, senza cessare di essere materia. Sarà una dimostrazione per assurdo: ad un mondo fiero della propria logica, Burri dimostra, a fil di logica, che c'è una logica che può attuarsi soltanto attraverso un procedimento artistico.

Le materie sono sempre materie di scarto, che hanno una loro storia, un passato: non ne sappiamo nulla e non ci interessa saperne nulla, tuttavia quel passato vissuto le ha logorate in certi punti più e in altri meno, ha determinato zone di maggiore, minore, diversa resistenza. L'evento, il fatto nuovo interessa soltanto gli strati esterni, ma si configura secondo una capacità di reazione, che dipende dal passato che quella materia ha vissuto. Molto si è discusso delle possibili motivazioni simboliche delle materie e dei segni di Burri: ma tutto ciò che si può dire con certezza è che le materie sono materie diventate sensibili, ed i segni alludono a sofferenze, offese, torture patite e di cui, nell'evento attuale, si rinnova il dolore. Ma non c'è una simbologia; se ci fosse, la materia passerebbe in secondo piano rispetto al simbolo, assumerebbe una funzione secondaria, di tramite. È invece importante notare che la superficie anche se talvolta costretta a flettersi o gonfiarsi, si dà sempre come un piano totalmente esposto alla luce. Non c'è traccia di profondità, di spinte inconscie: tutto avviene in chiaro, al livello della coscienza. Ma come il « cosciente » si identifica col « presente » dell'evento, così si identifica con la realtà della materia. Per quanto la materia venga messa alla prova con i mezzi più crudeli, non si perde coscienza; anzi questa si farà, con l'acuirsi dello spasimo, sempre più lucida. È stato più volte osservato che nei quadri così esplicitamente materici di Burri si può sempre leggere una nitida trama spaziale: ma questa struttura non è data *a priori* come uno schema, viene individuata e messa a nudo proprio con il tormento che si infligge alla materia. Allora è chiaro che l'idea dominante di Burri è che quanto più ci si immedesima con la materia, e con il suo patire, tanto più si « prende coscienza ». In altre parole: soltanto nel tormento dell'esistere si prende coscienza dell'assolutezza e dell'immunità dell'essere. C'è, inevitabile, il momento tragico dell'alienazione; ma la coscienza stessa dell'alienazione ne riscatta la passività e l'inerzia.

MAURIZIO CALVESI, *Alberto Burri*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1971.

Come ai tempi eroici con il futurismo, con Alberto Burri è tornato a verificarsi lo strano fenomeno dell'avanguardia italiana: la novità più inquietante, e destinata a improntare gli sviluppi successivi, è nata nel paese (tra quanti ambiscono alle competizioni della cultura) di condizione economico-culturale più arretrata. Entrambe le volte il dislivello ha giuocato il suo ruolo, anche se in modi opposti: come violenta reazione nel primo caso, come aspra consapevolezza nel secondo. Comunque la fortuna critica, non meno dell'opera di Burri, è sintomatica di questo contrasto o lacerazione all'interno di una cultura che credeva di aver assimilato con Picasso e il cubismo, tardivamente conosciuti, la parte più dinamitarda delle esperienze moderne, mentre le restavano da fare i conti con le novità più consistenti.

Perché usare la pittura o comunque materiali d'impasto (il colore, la sabbia, magari il catrame, come nei quadri del '48-'49) per suggerire il fermento della materia, quando al contrario si potevano usare materie e addirittura oggetti per suggerire la bellezza della pittura? Nel primo caso, si ha una degradazione, la degradazione caratteristica di molta pittura informale, cioè la degradazione della pittura a materia, a oscura e confusa testimonianza organica. Nel secondo caso, abbiamo avuto appunto con Burri un processo di risalita, che si avverava mentre gran parte dell'informale intraprendeva appena quello di discesa: un processo di risalita dalla muta, squalida presenza della materia e degli oggetti al livello dell'arte come rappresentazione drammatica e regno della bellezza.

L'azione di Burri ha, sugli oggetti e le materie che tocca, lo stesso spietato mordente dell'usura che il tempo ha esercitato su di essi; e come il tempo della vita confluisce in una immobile dimensione di morte, così l'azione di Burri, l'atto di tagliare, di ferire la materia, di cucire, di bruciare, ha per sfocio la fissità e l'inazione. I sacchi diventano lapidi, strane lapidi dell'effimero, del vorace e del consunto. E questo è il senso, in Burri, della dialettica di forma e di informe; i suoi fissi impianti suggellano il regredire dell'azione nella stasi, ovvero il risolversi dell'informe nella forma; una forma che si impossessa dell'informe e fa corpo con esso: in un certo senso, come fa il vinavil che poi fissa la superficie del dipinto. Il problema dell'immagine, in senso figurale, non tocca la pittura di Burri; oggetto della sua pittura non è infatti la materia come quantità-qualità organica, e in quanto tale suscettibile di un divenire che comprende in sé, nella sua estensibilità senza limiti, tutte le possibilità fenomeniche dell'immagine;

ma la materia come cosa esistente, valutata nella sua fisiologia esistenziale e come tale non suscettibile di metamorfosi, ma disponibile soltanto nella sua capacità di ricevere, di subire un processo che può violentarla, non farla diversa da quello che è. L'immagine non nasce quindi dalla virtualità metamorfica dell'organico, ma dalla virtualità metaforica (auto-metaforica e onnimetaforica, se potesse dirsi) dell'esistente; ovvero da un'assunzione dell'esistente, come fenomeno particolare esteso nello spazio e nel tempo, a momento o condizione immutabile e fissa, cioè a simbolo dell'esistenza e della nostra coscienza di esistere. Il relativo è assunto a simbolo di un assoluto; l'azione, il contingente, la momentaneità, la corruttibilità del temporale, il qui-ora, a simbolo del tempo come dimensione ineluttabile e stagnante.

D'altra parte, come accennavo, non c'è dubbio che noi stessi percepiamo in modo diverso, oggi, i vecchi quadri di Burri, del Burri degli anni cinquanta: l'impianto pittorico, nella sua stringata potenza e bellezza emerge puro, quasi che un vetro sia stato pulito, vetro appannato dal fiato grosso della provoca-

zione. La provocazione, certo, sussisteva intenzionalmente; ma al di là dell'intenzione provocatoria, cioè poi della sfida (anche con un sacco sporco un pittore può dipingere), Burri vedeva chiarissimo nell'essenzialità del proprio discorso pittorico; il quale oggi può emergere così nudo, perché il senso della sfida è invertito: anche con il pennello un pittore sa dipingere.

Il fatto che, come avviene negli attuali dipinti di Burri, una semplice forma posata contro uno sfondo uniforme possa valere non già per la finezza del rapporto cromatico, non per il movimento creato dall'alternanza percettiva del chiaro e dello scuro, non per la qualità e quantità dei rapporti spaziali e proporzionali, bensì per qualcosa d'altro, è già di per sé un'avventura nei regni dell'estremo. Questo qualcosa d'altro è la corporeità, il peso, il valore esistenziale delle pure forme, che dunque si equivalgono, in quanto presenze terrestri, alle materie e agli oggetti. La più sottile e profonda conclusione che l'informale potesse toccare, sconfinando, per toccarla, nei regni del formale.



Per una poetica del riscatto

di Aldo Passoni

Nei primi giorni dopo la fine della guerra dovetti attraversare quella che costituiva allora la linea gotica; ricordo che rimasi colpito dalla varietà d'immagini che veniva ad offrire un paesaggio fino ad allora domestico abituale. Era quella una geografia spezzata, una geografia rotta, una geografia rivoltata e fatta di colori gialli, bruni, rossi, bruciati, sia che si trattasse di tombe fresche di terra smossa ai margini della strada o di proiettili ammonticchiati o di carcasse di carri o di ridotte irte di cannoni o di mine fatte esplodere nei campi o di case sventrate.

Di fronte a questo paesaggio ebbi la prima impressione di una materia organica che ha subito violenza da parte del tempo dell'uomo e che poi si sarebbe di nuovo assestata.

Quest'immagine sarebbe rimasta inerte nella memoria se molto tempo fa la vista di un sacco di Burri non l'avesse ribaltata fuori d'colpo.

Questo perché probabilmente il recupero della tematica dell'oggetto, operato da Burri, non poteva verificarsi in una cultura assestata o come prima dicevo in un paesaggio assestato ma doveva nascere da una crisi profonda di valori e di idee che ci portasse di nuovo alla soglia di quei valori conculcati e negletti o di quella materia organica che rappresenta la fonte, la scaturigine di ogni nostro atto nel tempo.

Se ci fu discesa agli inferi per questa ricerca, come videro poeticamente alcuni esegeti dell'opera di Burri, essa non poteva essere condotta in modo più sperimentale e saldo, dato che il recupero della tematica dell'oggetto si rivelava come il riscatto di tutti quei fatti organici e vitali che per un atteggiamento formale estrinseco sia di una vecchia cultura sia di una vecchia religione vennero sempre trascurati.

Evidentemente in Burri, proprio a causa dello shock della prigionia che imponeva di rimanere attaccato a posizioni d'orgoglio e di fierezza da cui non andavano disgiunte doti di virtù ancestrali, non si era prodotto un fatto di mimesi o di imitazione del più fortunato, se poi lo era, mondo americano, atteggiamento assunto dalla più gran parte in Europa. Piuttosto si era verificato il riconoscimento da testimone diretto di quella che era la realtà americana che solo in un secondo tempo la cultura avrebbe fatto conoscere in Europa. Infatti se esaminiamo il primo dipinto che conosciamo di Burri vediamo che è composto di un materia oggettivamente greve, senza ricerche di abbellimento né esteriori né interiori. Una desolazione lo pervade data da questo mare di terra senza fine, dall'orizzonte altissimo e soverchiante, mare di fango, altro che mare d'erba dei films in technicolor, dove un treno sembra non avanzare

mai nello spazio. Una desolazione comprensibile nel prigioniero appenninico, abituato allo spazio limitato, delineato: montagna, collina, pianura, ma che si può trovare anche in certe pagine di Sherwood Anderson, come di Faulkner, come di Steinbeck e di tutti gli altri scrittori ammalati di odio e di amore per il loro profondo Sud ribollente.

Se a Burri era crollato addosso il suo mondo, come a tanti in quel fosco periodo, ciononpertanto non si era indotto a sposare il regno di « Usura » e neppure a riabbracciare il mito che il proprio paese fosse il regno negatore di « Usura ».

Restava il desiderio di ritrovarsi, di attaccarsi a qualcosa, fossero pur le lapidi del cimitero di Città di Castello e l'intelligenza acquisita che dalle pietre dell'Umbria al mare di fango del Texas, il lungo viaggio nello spazio geografico era inesistente per una condizione umana ovunque sprofondata e sofferta.

Ma anche se i dipinti in questione sono stati citati come un preludio ai sacchi, non bisogna dimenticare tutta quella pagina importantissima della storia di Burri, che va dal 1947 al 1951, in cui questi costituisce le basi del proprio linguaggio guardando, con parsimonia per quegli anni, a Picasso, solo per coglierne e serbarne alcune di quelle implicazioni che davano origine in quello stesso periodo alle « Morfologie psicologiche » di Matta o ai macchinismi fitomorfici di Gorky o ai ritorni nostalgici di Pollock o a certe grafiche esplorazioni di Dubuffet e guardando a Mirò per cancellarne ogni felicità iconica e sostituirvi il ribollire materico dei suoi catrami colorati, per affondarne le rosse tarsie decorative per mezzo di un magma profondo intenso e rutilante. Da un'operazione parallela a questa non erano stati alieni gli ancora da noi sconosciuti in quel periodo, Fautrier con la sua materia di corpi e anime compenetrati e Wols dai piccoli racconti terrestri. L'immersione effettuata da Burri da uno spazio simbolico in uno spazio reale fu salto troppo grande alla comprensione persino di un Prampolini, se si guarda al gustoso aneddoto riportato da Sandra Pinto sull'accantonamento del dipinto di Burri alla VI Mostra Nazionale dello Art Club a Roma. In effetti il Prampolini del 1952 è intensamente segnico, con componenti informali ed espressioniste insieme, anche se al vecchio maestro doveva vacillare sotto mano la consueta maniera di schematizzazione simbolica, per quanto mai limitatamente bidimensionale, se guardiamo al moltiplicarsi delle inserzioni materiche nei suoi dipinti di quegli anni. Quanto alla vicinanza di alcune opere di Prampolini col lavoro di Burri, presente, benché rara a riscontrarsi fra il 1953 e il 1955, se non si tratta

di un caso è più facile pensare ad un ripensamento del maestro, essendo ormai il lavoro di Burri saldamente ancorato alle basi di quel linguaggio nuovo che aveva scoperto. Sono anni questi in cui Burri lavora in più direzioni di ricerca producendo opere molto diverse ma che hanno in comune l'approfondimento di una situazione materica quando non la sperimentazione immediata per mezzo di graffiti, di spaghi, di ispessimenti, di concrezioni di terra e colore, in un dipanarsi nello spazio del dipinto che nasce come struttura prima ancora di nascere come gesto.

Ma per tornare ora a vedere come i graffiti, i feticci, gli amuleti di corda di Mirò sospesi, intorno agli anni 50, su fondi informali si fossero bruciati come scorie importune nell'opera di Burri, sarà bene osservare che in Mirò i fondi si adattano stranamente ai fantomatici personaggi come private caverne o abitabili labirinti e che il carattere di favolosa privatezza non si perde neanche nei dipinti spontanei che ritengo, fra le cose più belle del pittore spagnolo. Nell'opera di Burri che pure è un artista di rara individualità appare ben presto un senso di coralità profonda, quasi che attraverso questa materia messa a nudo in uno spazio tangibile egli avesse operato un definitivo ribaltamento nella posizione dello spettatore che per la prima volta diventava protagonista di questa discesa agli inferi, coagente in una dimensione reale, nell'azione in cui Burri tendeva ad attirarlo sia presentandogli davanti un vuoto od un pieno da esplorare sia sommovendo i fondi di materia colorata in modo da dare un'impressione tangibile di piani sovrapposti su cui si libravano non già fantasmi ma concrete forme sintetiche che potevano anche ricordare Arp.

E siamo ai sacchi che vennero interpretati in chiave di un esistenzialismo a volte ancora rivestito di assiomi romantici, nutrito di psicologia (e fu già lettura valida) mentre oggi si possono leggere in chiave di metodologia strutturale. Infatti anche se Burri propone un nuovo codice, si appoggia anch'egli, per riprendere un'acuta analisi di Umberto Eco su « Pensiero strutturale e pensiero seriale », « sullo sfondo dei codici precedenti, presenti per il fatto che il messaggio ingloba, a guisa di citazione o di collage, elementi di un linguaggio "tonale" precedente... »; ed è così che dietro al linguaggio dei sacchi può celarsi una verità di lucreziana memoria quando ostentano la loro costituzione precaria ma salda e il loro progressivo sfrangiamento in frammenti, fili, atomi in una percettibile reversibilità dei due stadi di materia ed energia, come il richiamo ad un saio frapcescano che insieme alla propria inerme povertà celebra il proprio trionfo.

Allora i materiali vili recuperati al passato si sistemano in un presente esistenziale precario per ricostituirsi nella visione stratificati come una pittura preziosa, che ne riscatta in un divenire aurato l'essenza umiliata ed offesa, in un trascorrere ritmato senza fine.

Infatti la fissità iconografica dell'opera di Burri ci sorprende continuamente per una sottile e mai conclusa dinamica interna. Sta di fatto che in qualsiasi dei due modi qui accennati si vogliano guardare i sacchi di Burri, la materia, anche quando l'ultima desquamazione ha avuto luogo reca ancora traccia dell'uomo in tutta la sua complessa ontologia, e direi in tutta l'ampiezza delle sue oscillazioni fra i poli della eterna contesa fra caso e destino (sia visto quest'ultimo come determinismo, o come determinazione).

Ma si tratta di un'operazione riscontrabile nelle escrescenze delle « mufte », nelle morsi, nei rapprendimenti dei « bianchi » e dei « neri », nei crogiuoli microcosmici o macrocosmici delle « combustioni », nel disporsi frantumato dei « legni », nell'alzarsi piagato e piagante dei « ferri ».

Se i sacchi rappresentano una materia artigianale su cui si era esercitata ed andava continuando l'usura del tempo, le combustioni siano esse portate su un materiale vecchio e prezioso come il legno o su una sostanza indistruttibile come la plastica sono il risultato dell'azione diretta dell'uomo, un'azione che sia sulle vestigia ultime di un mondo naturalista che scompaia, come nel caso del legno, sia sul prodotto di una civiltà dei consumi, come nel caso della plastica, ha sempre in comune un fattore di distruzione operata con violenza. L'impressione che ne scaturisce è tragica e la caduta non implica necessariamente né la trasformazione né la rigenerazione se mai la corresponsabilità di una ferita inferta irrimediabilmente. Dico questo anche se alcune di esse ci riportano ad una più estesa e forse più estranea cosmogonia, ad una immediata traslazione della visione nel macrocosmo o nel microcosmo, se immediatamente le ferite della materia che denunciano un immane travaglio e logorio e riassettarsi della stessa o un addensarsi giallastro della plastica non ci riportassero immediatamente ad un'impressione mal celata di organico ma più chiaramente di pelle umana. Brandi a proposito ricorda « l'orma di fuoco di Hiroshima stampata sulla pelle degli innocenti con il disegno stesso, supremo diletto, delle stoffe a fiori ». A noi, da lungo tempo abituati dalla civiltà industriale e consumistica alle quotidiane Hiroshima che ci vengono elargite ogni giorno come una tazza di sangue dai giornali, non farebbe molta impressione se Burri subdolamente e oggettivamente non ce le mettesse sotto gli occhi esattamente come la prova del delitto facendo serpeggiare la reazione isterica anche sotto la nostra pelle.

In questa compenetrazione di un fatto spaziale e di un fatto esistenziale insieme vanno compresi anche i ferri se non che in questi sono forse più riconoscibili per la durezza della materia, due direzioni distinte: da un lato quelli che denunciano per saldature, ribollimenti, ferite, tutto un agglomerarsi della materia in un informe crogiuolo, dall'altro quelli che stratificano serie di lame piatte e taglienti da cui sorgono,

come da un crepaccio, le ombre aspre dei piani sovrapposti. Curioso è come entrambi i tipi di opere possono scambiarsi le parti, quelli crivellati di ferite assumere partiture spaziali, quelli stratificati e sovrapposti nello spazio rivelare particolari di bruniture, di ageminature preziose. È questo un interscambio presente a tutta l'opera di Burri ma forse mai così chiaramente denunciato. I ferri si propongono inerti, i toni sono opachi ma l'aggressione è sempre possibile, la fuoriuscita di una lama ci riporta l'allarme. « Ma il ferro è cattivo », ha detto una volta di queste opere Burri. La cattività infatti si situa ma non cessa mai di attenuarsi, tutt'al più cambia di piano o di registro.

La pagina attuale di Burri, e non dico l'ultima perché la sua continua inventiva chissà quali sorprese ci riserva, è già tale da sconvolgere ogni suo più attento esegeta. Le grandi plastiche bianche o nere sono infatti nitide, decantate in una visione di materiali mutanti sotto l'incidenza della luce, trasparenti fino all'ultima scorza. Rimangono effetti di combustione, a volte limitati a zone in primo piano della superficie che scatta con una curva ampia di orizzonte in più direzioni, a volte sparsi come efflorescenze diffuse o venature che sottintendono una minima pulsione vitale, a volte aggiranti come un vortice uno spazio nero sottostante. Di più, compaiono forme geometriche perfette affondate in uno degli strati costituenti e avvertibili per trasparenza. È un Burri impreveduto, misurato, quasi in una dimensione pacata, direi un Burri più placato a prima vista. Eppure gli orizzonti dell'opera sono dilatati a dismisura e la stratificazione dei piani si compenetra senza dolcezza. Tutto questo è dovuto alla concezione di una apertura totale su uno spazio-ambiente per cui il dilagare oltre la superficie diventa evento naturalmente possibile.

Le forme piene sembrano quasi sospese in un'atmosfera comune al riguardante, a volte amalgamate con gli altri bianchi costituenti materici, a volte conflittuali. Ricompaiono infatti calotte nere al margine dei bianchi, si ergono ancora come schermi e allora ci richiamano le presenze inquietanti del Burri che conosciamo, pronte come sono a scaturire come polle, a collidere, a dilatarsi come un lento inesorabile eclisse oltre il margine dei bianchi rappacificati.

Dico questo perché al Burri placato e sottomesso, al Burri dell'esprit de géométrie, tranquillizzante e tranquillizzato io non credo.

Non ci credo, al limite, nemmeno davanti a quelle grandi forme diafane paraboliche trascorrenti su di noi come entità, come una volta forse s'intendevano le grandi nubi bianche dell'estate.

Sì, vorremmo crederci per Burri e per noi, e a leggere parte dell'attuale critica su Burri, anche la migliore, sembra quasi che non ci si attenda altro: sublimazione, depurazione, equilibrio, forma.

Ma anche le opere più vicine a questa forma di interpretazione, si stendono come grandi pagine bianche che recano il segno della luce ma anche del lutto per gli antichi e per molte genti della terra, il senso dell'ignoto. Un limbo inquietante, un silenzio che non è ancora alternativa al travaglio o almeno non è alternativa dell'uomo. Perché è tutto scontato, anche il momento del dilatarsi aeriforme delle plastiche bianche che tuttavia rimangono compatte, isolanti ancora alla soglia degli ultimi interrogativi. Forse per questo gioca l'alternanza con i vortici neri, con le bocche di plastica bruciata cui accennavo più sopra.

Scriveva Arcangeli nel già lontano 1957: « Ma l'artista nuovo è già stato, più facilmente, o potrà essere, un atleta del Wyoming o un tedesco perduto, un cileno pazzo o un italiano feroce ». L'italiano feroce che preconizzava Arcangeli era già nato e si portava addosso tutta quella situazione di inappagamento e di rabbia che nasce dall'essere confinato in una terra antica, da una situazione appenninica scontata.

E a ben guardare non era nemmeno poi tanto solo, anche se qui, in questo immondizia gigante di situazioni irrisolte, pochi in ogni generazione portano intero il peso della propria solitudine.

C'era stata la solitudine astorica di Morandi, la solitudine storica di Licini, è il momento ora della solitudine privata di Burri, l'italiano feroce, pervicace, protervo. In ogni suo lavoro è scritto che ci han da intendere così come siamo, ed è già un perpetuo atto rivoluzionario.

Mostre personali

1947, Galleria La Margherita, Roma; 1948, Galleria La Margherita, Roma; 1952, Galleria dell'Obelisco, Roma; 1952, Galleria d'Arte Contemporanea, Firenze; 1953, Fondazione Origine, Roma; 1953, Frumkin Gallery, Chicago; 1953, Stable Gallery, New York; 1954, Galleria dell'Obelisco, Roma; 1954, Frumkin Gallery, Chicago; 1955, Stable Gallery, New York; 1955, Fine Arts Center, Colorado Springs; 1955, Art Museum, Oakland; 1956, Seligman Gallery, Seattle; 1956, Galleria del Cavallino, Venezia; 1956, Galerie Rive Droite, Parigi (con Cesar); 1957, Galleria del Naviglio, Milano; 1957, Carnegie Institute, Pittsburgh; 1957, Galleria dell'Obelisco, Roma; 1957, Galleria La Loggia, Bologna; 1957, Galleria La Bussola, Torino; 1958, The Arts Club of Chicago; 1958, Albright Art Gallery, Buffalo; 1958, San Francisco Museum of Modern Art; 1958, Galleria La Salita, Roma; 1958, Galleria Blu, Milano; 1958, Galleria Alberti, Brescia; 1959, Galerie d'art moderne S. Feigel, Basilea; 1959, Palais des Beaux Arts, Bruxelles; 1959, Galerie Beyeler, Basilea (con Tapes); 1959, Galleria La Tartaruga, Roma; 1959, Galleria La Loggia, Bologna; 1959, Museum Haus Lange, Krefeld; 1959, Wiener Secession, Vienna; 1959, Museum am Ostwall, Dortmund; 1960, XXX Biennale di Venezia; 1960, Martha Jackson Gallery, New York; 1960, Hanover Gallery, Londra; 1960, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; 1960, Galerie Anne Abels, Colonia; 1961, Galleria La Medusa, Roma; 1961, Galerie de France, Parigi; 1962, Omaggio a Burri, Alternative Attuali, Castello Cinquecentesco, L'Aquila; 1962, Galleria Marlborough, Roma; 1963, The Museum of Fine Art, Houston; 1964, Hannover; 1964, Galleria Blu, Milano; 1965, VIII Bienal de São Paulo; XXXIII Biennale di Venezia; 1965, Galleria La Bussola, Torino; 1967, Museum of Modern Art, New York (con Fontana); 1967, Kunsthalle, Darmstadt; 1967, Museum Boymans - van Beuningen, Rotterdam; 1967, Galleria La Tartaruga, Roma; 1968, Galleria Blu, Milano; 1968, Galleria San Luca, Bologna; 1969, Galleria Notizie, Torino; 1970, Galleria La Tartaruga (grafica), Roma; 1970, Qui Arte Contemporanea (grafica), Roma.



- 1947 LIBERO DE LIBERO, LEONARDO SINISGALLI, Catalogo Mostra Galleria Margherita, Roma, luglio.
- 1950 CHRISTIAN ZERVOS, *Quelques jeunes*, « Cahiers d'Art », Parigi.
- 1951 BALLOCCO, BURRI, CAPOGROSSI, COLLA: « Origine, Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla ». Catalogo mostra Fondazione Origine, Roma, gennaio.
- PIERO DORAZIO, *Lettera da Roma*, « Numero », Firenze, settembre.
- 1952 ANGELO CANEVARI, *Gallerie Romane: Burri*, « Spazio », anno III, n. 6, dicembre 1951 - aprile 1952, Roma.
- MINO GUERRINI, *L'Art d'avant-garde en Italie*, Rome, « Art d'aujourd'hui », Parigi, gennaio.
- LORENZA TRUCCHI, *Burri*, « Il Momento », 16 gennaio 1952, Roma.
- PIERO DORAZIO, *La XXVI Biennale di Venezia*, « Arti Visive », Roma, settembre-ottobre.
- 1953 ALLEN S. WELLER, *Burri*, « Art Digest », vol. 1, New York, 1 febbraio.
- EMILIO VILLA, *Burri*, Catalogo mostra « Fondazione Origine », Roma, 18-30 aprile.
- EMILIO VILLA, « Arti Visive », n. 4-5, maggio.
- MINO GUERRINI, *Imaginary views of America by Italian Painters*, « Vogue », New York, 15 ottobre.
- MARTICA SAWIN, *Burri patches a picture*, « Art Digest », New York, dicembre.
- JAMES FITZSIMMONS, *New York: a glittering constellation*, « Art Digest », New York, dicembre.
- F.P. (Fairfield Porter), *Alberto Burri*, « Art news », New York, dicembre.
- HOWARD DEVREE, *Art notable group shows*, « The New York Times », New York, 13 dicembre.
- 1954 ETTORE SOTTASS, *Tele di sacco più preziose di Klimt*, « Domus », n. 52, Milano, marzo.
- HERTA WESCHER, *Collages*, « Art d'aujourd'hui », Parigi, marzo-aprile.
- ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Burri*, « La Nouvelle Revue Française », Parigi, 1 agosto.
- MILTON GENDEL, *Burri makes a picture*, « Art News », vol. 3, New York, dicembre.
- Younger european painters*, « Arti visive », n. 8-9, Roma.
- 1955 GILLO DORFLES, *L'Arte astratta nei due mondi*, « Prospetti », n. 13, Firenze.
- PIERO DORAZIO, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Polverini e Quindì editori, Roma.
- J. J. SWEENEY, *Alberto Burri*, Ed. Galleria dell'Obelisco, Roma.
- EMILIO VILLA, *Emilio Vedova, Alberto Burri*, « Arti visive », n. 3-4, Roma.
- JAMES P. BYRNES, *The Collages of Alberto Burri*, Catalogo mostra Colorado Springs-Fine Arts Center, ottobre.
- ALBERTO BURRI, Catalogo « The New Decade »: 22 European painters and sculptors, The Museum of Modern Art, New York.
- EMILIO VILLA, ALBERTO BURRI, « ...Variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica a opera di Emilio Villa i disegni e le pitture sono rappresentazioni a opera di Alberto Burri... », Edizioni di Origine, Roma.
- 1955-56 J. J. SWEENEY, *Burri*, Catalogo VII Quadriennale nazionale d'arte di Roma.
- 1956 MARCO BALZAN, *Burri*, « Arti visive », n. 5, Roma.
- FRANCESCO ARCANGELI, *Nota alla VII Quadriennale romana*, « La Biennale » di Venezia, Venezia, marzo.
- KLAUS J. FISCHER, *Burri*, « Das Kunstwerk », 5, Baden-Baden.
- HERTA WESCHER, *La Biennale de Venise*, « Cimaïse », Parigi, settembre-ottobre.
- MICHEL TAPIÉ, « Esthétique autre », Parigi.
- GABRIELLA DRUDI, *Biennale 1956*, « Arti visive », n. 5, Roma.
- MICHEL TAPIÉ, *Burri Peintures*, Catalogo mostra (con César), Galerie Rive Droite, Parigi, novembre.
- 1957 FRANCESCO ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, « Paragone », n. 85, Firenze, gennaio.
- ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Alberto Burri*, Catalogo mostra Naviglio, Milano, gennaio.
- MARCO VALSECCHI, « Il Giorno », Milano, 17 gennaio 1957.
- FRANCO RUSSOLI, *Burri o dell'edonismo mascherato*, « Settimo giorno », Milano, 23 gennaio 1957.
- LEONARDO BORGESE, *Stracci di Burri*, « Il Corriere della Sera », Milano, febbraio 1957.
- CLAUDIO SAVONUZZI, *Il pittore dei quadri sensuali*, « La Nazione », Firenze e « Il resto del Carlino », 26 maggio 1957.
- ATTILIO BERTOLUCCI, *Burri...*, « La fiera letteraria », n. 22, Roma, 2 giugno 1957.
- FRANCESCO ARCANGELI, *Opere di Alberto Burri*, Catalogo mostra Galleria La Loggia, ottobre 1957.
- D.C. (Duilio Courir), *Gli « stracci » di Burri alla Loggia*, « Il resto del Carlino », Bologna, 31 ottobre.
- LAMBERTO PRIORI, *I sacchi di Burri e il saio di Jacopone*, « L'avvenire d'Italia », Bologna, 5 novembre.
- ENRICO CRISPOLTI, *Alberto Burri, Ennio Morlotti, Emilio Vedova*, Catalogo mostra Galleria La Salita, Roma, 20 novembre.
- MARZIANO BERNARDI, *La pittura con gli stracci*, « La Stampa », Torino, 28 novembre.
- ANGELO DRAGONE, in *Galleria*, « Il Popolo Nuovo », 18 dicembre.
- MICHEL TAPIÉ, *L'avventure informelle*, Parigi.
- ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, « XXe Siècle », n. 8.
- JUAN EDUARDO CIRLOT, « El arte otro », Barcellona.
- PIERO DORAZIO, *Recent Italian Painting and its Environment*, « The world of abstract art », New York.
- MICHEL SEUPHOR, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Hazan, Parigi.
- TRISTAN SAUVAGE, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-57)*, Schwarz, Milano.
- 1957-58 J. J. SWEENEY, *Paintings by Alberto Burri*, Catalogo mostre Carnegie Institute, Pittsburgh, The Arts Club, Chicago, Albright Art Gallery, Buffalo, San Francisco Museum of Art.
- 1958 TONI TONIATO, *Burri*, « Evento delle arti », n. 2, Venezia, gennaio-febbraio.
- ENRICO CRISPOLTI, *Per un bilancio della Biennale*, « Il Taccuino delle arti », n. 32-33, Roma.
- ALFREDO MEZIO, *Burri a Venezia*, « Il Mondo », Roma, 11 febbraio.
- Una tela di sacco per dieci milioni*, « La Domenica del Corriere », Milano, 30 marzo.
- GIUSEPPE MARCHIORI, *Note su Burri*, « Notizie », II, n. 5, Torino.

- NELLO PONENTE, *La partecipazione italiana alla Biennale*, « Letteratura », nn. 33-34, Roma, maggio-agosto.
- ENRICO CRISPOLTI, *Burri*, « Artecronaca », Roma, 15 maggio.
- ENRICO CRISPOLTI, *Burri*, « Notiziario » La Medusa, n. 6, Roma, maggio.
- ENRICO CRISPOLTI, *Burri*, « Aujourd'hui », n. 19, Boulogne Seine, settembre.
- GIUSEPPE MARCHIORI, *La XXIX Biennale di Venezia*, « Art International », nn. 6-7, Zurigo, settembre-ottobre.
- PIERRE RESTANY, *XXIXème Biennale de Venise: ouverture sur le futur*, « Art International », nn. 6-7, Zurigo, settembre-ottobre.
- GUALTIERO SCHOENENBERG, *Alla Galleria Blu: « Burri: ferri »*, « Gazzetta ticinese », Lugano, 13 dicembre.
- MARCO VALSECCHI, *Lo stracciarolo è diventato lattoniere*, « Il Giorno », Milano, 27 dicembre.
- GIORGIO KAISERLIAN, *A. Burri*, « Il Popolo », Roma, 30 dicembre.
- MARIA DRUDI GAMBILLO, *I ferri di Burri*, « Notizie », II, n. 7, Torino.
- NELLO PONENTE, *Situation de la peinture italienne*, « Aujourd'hui », n. 20, Boulogne Seine, dicembre.
- LAURA (MARIA) DRUDI GAMBILLO, *La vie artistique à Roma*, « Aujourd'hui », n. 20, Boulogne Seine, dicembre.
- J. J. SWEENEY, Catalogo XXIX Biennale internazionale d'arte di Venezia, Venezia.
- ACHILLE CAVELLINI, *Arte astratta*, Edizioni della Conchiglia, Milano, pp. 150-52, 155.
- CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Pittori contemporanei*, « Sele Arte », n. 38, Firenze.
- Painting and sculpture in the Museum of modern art: a catalogue*, The Museum of modern art, New York.
- 1959 MARCO VALSECCHI, *Burri*, « Il Tempo », Milano, 6 gennaio.
- GORDON BAILEY WASHBURN, *Pittsburgh International*, « L'Oeil », n. 49, Parigi, gennaio.
- ENRICO CRISPOLTI, *La pittura di Alberto Burri*, « Il Verri », III, n. 1, Milano, febbraio.
- EGON VIETTA, *Alberto Burri*, Catalogo mostra Galerie Marie-Susanne Feigel, Basilea, febbraio-marzo.
- UMBRO APOLLONIO, *Alberto Burri*, « Le Arti », n. 3-4, Milano, marzo-aprile.
- ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Burri: La ferraille et la fleur*, « XX Siècle », n. 12, Parigi, marzo-giugno.
- CESARE VIVALDI, *La nouvelle avant-garde italienne*, « Aujourd'hui », n. 21, Parigi, aprile.
- EMILIO VILLA, *Le peinture italienne dans les dix dernières années*, « Aujourd'hui », Boulogne Seine, aprile.
- GIULIO CARLO ARGAN, *Burri*, Catalogo mostra Palais des Beaux Arts, Bruxelles, aprile.
- L. L. SOSSET, *Avec son matériel de chiffonnier, Alberto Burri pose des énigmes à la critique*, « Les Beaux Arts », Bruxelles, 10 aprile.
- D. C. (Courir), *Burri alla Loggia*, « Il Resto del Carlino », Bologna, 17 maggio.
- EMILIO VILLA, *Alberto Burri*, « Appia antica », n. 1, Roma.
- PAUL WEMBER, *Alberto Burri*, Catalogo mostra Museum Haus Lange, Krefeld, maggio-giugno; Wiener Secession, Vienna, luglio-agosto; Galerie Anne Abels, Colonia, novembre-dicembre.
- F. MICHAEL, *Bilder aus lumpen alten Eisen - Dortmund Ostwall - Museum zeigt Werke von Alberto Burri*, « Westfälische Rundschau », Dortmund, 18 agosto.
- MILTON GENDEL, *Art news from Rome*, « Art news », New York, estate.
- MARIO PRAZ, *Il linguaggio della critica*, « Ulisse », Roma, estate.
- ENRICO CRISPOLTI, *Appunti per una storia del non-figurativo in Italia*, « Ulisse », Roma, estate.
- GUY HABASQUE, *Confrontation internationale*, « L'Oeil », Parigi, settembre.
- UMBRO APOLLONIO, *Artistas italianos de hoye*, Catalogo V Biennale Museo di Arte Moderna, San Paolo, Brasile, settembre-dicembre.
- HERBERT READ, *Breve storia della pittura moderna*, « Il Saggiatore », Milano, pp. 274, 350.
- EGON VIETTA, *Alberto Burri*, « Art International », nn. 3-4, Zurigo.
- MAURIZIO CALVESI, *Alberto Burri*, « Quadrum », n. VII, Bruxelles.
- FRANCINE-CLAIRE LEGRAND, *La peinture et la sculpture en défi*, « Quadrum », n. 7, Bruxelles.
- LAWRENCE ALLOWAY, *Before and After 1945: reflections on Documenta II*, « Art International », III/7, Zurigo.
- PIERRE RESTANY, *Documenta II le plus colossal des témoignages du présent*, « Art International », III/7, Zurigo.
- FRIEDRICH BAYL, *Die II, Documenta*, « Art International », III/7, Zurigo.
- CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Vitalità dell'arte*, « Sele Arte », n. 43, Firenze.
- JUAN EDUARDO CIRLOT, *Informalismo*, Omega, Barcellona.
- A handbook to the Salomon R. Guggenheim Museum Collection*, New York.
- HERBERT READ, *The history of modern painting*, Londra.
- GIULIO CARLO ARGAN, NELLO PONENTE, *Italia, L'arte dopo il 1945*, Il Saggiatore, Milano, pp. 94, 125.
- 1960 LUCE HOCTIN, *Où en est l'art d'aujourd'hui*, « L'Oeil », n. 61, Parigi, gennaio.
- A. S., *Alberto Burri*, « Art News », New York, febbraio.
- HERBERT READ, *Alberto Burri*, Catalogo mostra Hanover Gallery, Londra, marzo-aprile.
- VITTORIO RUBIU, *Il padiglione italiano alla Biennale*, « Segnacolo », n. 3, Bologna, maggio-giugno.
- RENATO BARILLI, *La XXX Biennale*, « Il Verri », n. 3, Milano, giugno.
- G. L. VERZELESI, *Burri tra plausi e botte*, « L'Arena », Verona, 29 giugno.
- GIOVANNI URBANI, *Burri: una questione elegante*, « Il Punto », Roma, 23 luglio.
- PIERO DEL GIUDICE, *Omaggio a Burri*, « Palatina », n. 15, Parma, luglio-settembre.
- CESARE VIVALDI, *La Biennale della verità*, « Tempo Presente », Roma, luglio.
- CESARE BRANDI, *Gli italiani in America*, « Il Punto », Roma, 20 luglio.
- GARIBALDO MARUSSI, *Ai margini della XXX Biennale. I pittori e l'immagine*, « Le Arti », nn. 7-8, Milano, agosto.
- EMILIO VILLA, *Alberto Burri*, « Aujourd'hui », n. 28, Parigi, Boulogne Seine, settembre.
- HERBERT READ, *Alberto Burri*, « The Observer », Londra, 3 ottobre.
- MARIA DRUDI GAMBILLO, *I ferri di Burri*, « Il taccuino delle arti », n. 60-61, Roma, novembre-dicembre.
- PIERRE RESTANY, *Antagonismes*, « Cimaïse », n. 48, Parigi.
- ENRICO CRISPOLTI, *Per un bilancio della XXX Biennale*, « Il Taccuino delle arti », n. 56-57, Roma.
- GUY HABASQUE, *La XXXe Biennale de Venise*, « L'Oeil », n. 69, Parigi.
- CARLA LONZI, *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*, « L'Approdo letterario », n. 10, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Roma.
- FRANCESCO VICENS, *Prolegomènes à une esthétique autre de Michel Tapié*, Barcellona.
- PIERRE RESTANY, *Lyrisme et Abstraction*, Edizioni Apollinaire, Milano.
- NELLO PONENTE, *Tendances contemporaines*, Skira, Ginevra.

CESARE BRANDI, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano.

WERNER HAFTMANN, *Enciclopedia della pittura moderna*, Il Saggiatore, Milano.

RAFFAELE CARRIERI, *Pittura scultura d'avanguardia in Italia, 1890-1960*, Edizioni della Conchiglia, Milano.

FRANÇOISE CHOAY, *Evolution et tendances de la peinture depuis 1944*, « Jardin des Arts », Parigi.

CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Arte Italiana al 1960. Avviamento critico*, « Sele Arte », n. 48, Firenze.

GIOVANNI CARANDENTE (regia e testo), *Alberto Burri*, Produzione Corona Cinematografica, Roma (Premio A.I.C.A.).

YOSHIAKY TONO, *Anatomy of contemporary art. Burri: a graceful sewer*, « Museum », n. 2, Tokyo.

GIULIO CARLO ARGAN, *Alberto Burri*, Catalogo XXX Biennale internazionale d'arte di Venezia, Venezia.

TONI TONIATO, *Motifs de l'oeuvre de Burri*, « Evento », nn. 12-13, Venezia.

MARISA VOLPI, *Burri alla Medusa*, « Avanti », Roma, 25 gennaio.

ENRICO CRISPOLTI, *Burri, mostra antologica con opere dal 1948 al 1955*, Catalogo mostra Galleria La Medusa, Roma, gennaio.

ANTONIO MARASCO, *Burri alla Galleria Medusa*, « Rivista Romana », Roma, gennaio.

VIRGIOLO GUZZI, *Burri: ovvero il gusto del disgusto*, « Il Tempo », Roma, 31 gennaio.

FILIBERTO MENNA, *Preistoria di Burri*, « Telesera », Roma, 23 gennaio.

MARCO VALSECCHI, *Quattro pennelli e una fiamma*, « L'illustrazione italiana », Milano, febbraio.

JEAN FRANÇOIS REVEL, *Le cubisme mise en regard de l'art abstrait*, « Connaissance des arts », n. 108, Parigi, febbraio.

MICHEL RAGON, *Matière nouvelle*, « Arts », Parigi, 19 aprile.

LE PIÉTON DE PARIS, *Burri*, « L'observateur », Parigi, 20 aprile.

DENYS CHEVALIER, *Burri*, « Aujourd'hui », n. 31, Boulogne Seine, maggio.

VITTORIO RUBI, *Il padiglione italiano alla Biennale*, « Segnacolo », n. 3, Bologna, maggio-giugno.

ROLF WEDEWER, *Peinture expérimentale*, « Cimaïse », n. 53, Parigi, maggio-giugno.

RENATO BARILLI, ENRICO CRISPOLTI, FRANCESCO ARCANGELI, MAURIZIO CALVESI, CESARE VIVALDI, *L'informale*, « Il Verri », n. 3, Milano, giugno.

Les meilleurs peintres vivants classés d'après les préférences d'un panel de connaisseurs, « Connaissance des Arts », n. 112, Parigi, giugno.

SAM HUNTER, *The Maremont Collection*, « Art International », V/5-6, Zurigo, giugno-agosto.

PIERRE GUÉGUEN, *Burri*, « Aujourd'hui », n. 32, Boulogne Seine, luglio.

MICHEL RAGON, *Burri*, « Cimaïse », n. 54, Parigi, luglio-agosto.

EGON VIETTA, *Alberto Burri*, « Das Kunstwerk », 3-XV, Baden-Baden, settembre.

FRANÇOISE CHOAY, *Par delà l'image et le symbole: Alberto Burri*, « Art International », V/5-6, Zurigo.

ENRICO CRISPOLTI, *Burri, un saggio a tre note*, All'insegna del pesce d'oro, Milano (testi 1957-59).

G. MARCHIORI, M. DRUDI GAMBILLO, *I ferri di Burri*, Biblioteca di Alternative Attuali n. 1 (testi 1955-60), Roma.

WILLIAM C. SEITZ, *The art of assemblage*, catalogo mostra del Museum of Modern Art, New York.

MARISA VOLPI, *Appunti sull'interpretazione critica di Burri*, « Arte oggi », n. 10, Roma.

GILLO DORFLES, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano.

AA. VV., *L'informale*, « Il Verri », n. 3, Milano.

G. MAZZARIOL, T. PIGNATTI, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Mondadori, Milano.

CARLO MUNARI, *Pittura italiana dal 1920 al 1960* in *La Pittura dalle caverne ai nostri giorni*, Il Saggiatore, Milano, p. 337.

RENZO MODESTI, *Pittura moderna nel mondo*, Antonio Vallardi Editore, Milano, pp. 174, 193.

1962 FILIBERTO MENNA, *L'ombra di Camus e di Sartre nella pittura di Alberto Burri*, « Telesera », Roma, 19-20 febbraio.

PIERRE RESTANY, *Un art brut soumis à l'esprit de géométrie: Alberto Burri*, « Cimaïse », n. 59, Parigi, maggio-giugno.

Chi sono i nostri pittori più importanti? Una inchiesta fra i critici italiani e stranieri, « Domenica del Corriere », Milano, 10 giugno.

ENRICO CRISPOLTI, *Omaggio a Burri*, Catalogo mostra « Alternative attuali - Omaggio a Burri », Edizioni dell'Ateneo, L'Aquila, luglio-settembre.

PIERO RAFFA, *Nuova figurazione*, « Nuova Corrente », Genova, luglio-settembre.

CESARE BRANDI, *Omaggio a Burri*, « Il Punto », n. VII, n. 31, Roma, 4 agosto.

CARLO BARBIERI, *Le « Alternative attuali »*, « Il Mattino », Napoli, 14 agosto.

GIULIO CARLO ARGAN, *Mostra di Alberto Burri e delle Alternative attuali*, « Rai », III programma, 23 agosto.

EMILIO LAVAGNINO, *Le « Alternative attuali » d'una mostra d'arte a L'Aquila*, « Il Messaggero », Roma, 25 agosto.

DUILIO MOROSINI, *Un « anti-Biennale » la mostra a L'Aquila?*, « Il paese », Roma, 30 agosto.

ANTONIO BANDERA, *Le « avanguardie » delle arti figurative alla rassegna internazionale de' L'Aquila*, « Il Tempo », Roma, 3 settembre.

EMILIO GARRONI, *Sacchi e no a L'Aquila*, « Arti e Scienze », TV, Roma, 4 settembre.

BENEDETTO VENTURA, *Le « Alternative attuali » documentano l'attuale degenerazione artistica*, « Orizzonti d'Abruzzo », Avezzano, settembre.

GIUSEPPE UNGARETTI, *Sono venuto per il grande Burri...* (Intervista di Mario Stara), « Il Tempo », Roma, 11 settembre.

LUIGI CARLUCCIO, *La pittura del dopoguerra all'« Incontro di Torino »*, « Gazzetta del Popolo », 20 settembre.

FILIPPO SCROPPO, *Artisti d'America, d'Europa e Giappone si incontrano a Torino*, « L'Unità », 20 settembre.

MAURIZIO CALVESI, *Sacchi, ferri e plastiche di Burri*, « Le Arti », n. 9, Milano, settembre.

ESKO SARKKINEN, *Post-Informalismi - Taiteen Uusi Askel*, « Uusi Suomi », n. 264, Helsinki, 30 settembre.

SILVANO GIANNELLI, *L'Aquila: Corollario alla Biennale*, « Il Popolo », Roma, 30 settembre.

MARCELLO VENTUROLI, *Scultori e architetti d'avanguardia espongono a L'Aquila*, « Paese Sera », Roma, 8 ottobre.

MARISA VOLPI, *Alternative attuali*, « Avanti! », Roma, 10 ottobre.

GIANCARLO POLITI, *La Mostra de' L'Aquila*, « La Fiera letteraria », Roma, 14 ottobre.

GIANCARLO POLITI, *La Mostra de' L'Aquila*, « Il Giornale di Lecco », Lecco, 15 ottobre.

ALBERTO BOATTO, *Alternative attuali*, « Le Arti », n. 10, Milano, ottobre.

ALBERTO BOATTO, *Un omaggio a Burri a L'Aquila*, « Il Verri », n. 4, Milano, ottobre.

ANNA OTTANI, *Alberto Burri*, Roma, Galleria Marlborough, « Arte antica e moderna », Firenze, ottobre-dicembre.

UGO STERPINI, *Su « Alternative attuali »*, « Abruzzo nuovo », Avezzano, 1-15 novembre.

VERA HORVAT PINTARIC, *Supremene Likovne Alternative*, « Telegram », Zagabria, 16 novembre.

ORESTE FERRARI, « Alternative attuali » a *L'Aquila un esempio e un invito alla discussione*, « Realtà del Mezzogiorno », Bologna-Napoli, novembre.

FILIBERTO MENNA, *Una mostra e un dibattito*, « Il popolo », Roma, 1 dicembre.

ESKO SARKKINEN, *Maanpaosta Palaava Arkkitehti*, « Ark », dicembre, pp. 105-106.

ALFREDO TODISCO, *Alberto Burri espone a Roma quadri fatti con il cellophane*, « La Stampa », Torino, 8 dicembre.

MARISA VOLPI, *Plastiche di Alberto Burri alla Galleria Marlborough*, « Avanti! », Roma, 9 dicembre.

PIETRO CIMATTI, *Ipotesi su Burri*, « La Fiera letteraria », Roma, 16 dicembre.

GIULIO CARLO ARGAN, *Le plastiche di Burri*, « Il Messaggero », Roma, 18 dicembre.

CESARE BRANDI, *La plastica di Burri*, « Il Punto », Roma, 19 dicembre.

ENRICO CRISPOLTI, *Prefazione a Werner Haftmann, La pittura del XX secolo*, Cappelli, Bologna.

HARRIET JANIS, RUDY BLESCH, *Collage*, Chilton Company, Philadelphia and New York, pp. 148, 244, 257, 259, 260-62, 265.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES, *Deuxième Belvédère*, Grasset, Parigi, pp. 134, 135, 136, 231-240.

GILLO DORFLES, *Simbolo Comunicazione Consumo*, Einaudi, Torino, p. 78.

TRISTAN SAUVAGE, *Arte nucleare*, Galleria Schwarz, Milano, pp. 101, 175.

Il collezionista d'arte moderna 1962, Giulio Bolaffi Editore, Torino, p. 25.

EUGENIO BATTISTI, *La convenzione in arte*, in « Almanacco Letterario Bompiani 1963 », Milano.

MICHEL SEUPHOR, *Pittori astratti*, Il Saggiatore, Milano, pp. 210, 211, 264, 302.

FERRUCCIO BATTOLINI, « Alternative attuali » a *L'Aquila*, « Nuove dimensioni », n. 9-10, La Spezia.

DUILIO MOROSINI, *Il « consumo » dell'arte*, « Il Contemporaneo », n. 53, Roma.

SIMONE FRIGERIO, *Alternatives actuelles et Hommage à Burri*, « Aujourd'hui », n. 39, Boulogne Seine.

FILIBERTO MENNA, *Alternative dell'arte di oggi*, « Arte oggi », n. 14, Roma.

L'Aquila « Alternative attuali », « Musei e Gallerie d'Italia », n. 17-18, Roma.

Burri: Une esthétique nouvelle, « La galerie des arts », n. 1, Parigi.

CARLA LONZI, *Burri a Roma*, « L'Approdo letterario », n. 21, Ed. Rai-Radiotelevisione italiana, Roma.

Burri Alberto, Enciclopedia Treccani, 1949-60, Appendice III, Roma.

CARLA LONZI, A. M. COMANDUCCI, *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori ed incisori italiani moderni, contemporanei*, 3ª ed., Milano.

CESARE BRANDI, *Burri*, Catalogo mostra Galleria Marlborough, Roma, dicembre-gennaio 1963 e mostra Galleria La Bussola, Torino, 1965.

1963 VITO APULEO, *Le plastiche di Burri*, « La Voce Repubblicana », Roma, 5 gennaio.

ALFREDO MEZIO, *Cenere e nylon*, « Il Mondo », Roma, 8 gennaio.

CARLA LONZI, *Burri a Roma*, « L'Approdo letterario », n. 21, Edizioni Rai, Radiotelevisione italiana, Roma, gennaio-marzo.

MARCO VALSECCHI, *Lo spettacolo di Burri*, « Tempo », Milano, 19 gennaio.

VALENTINO MARTINELLI, *Burri alla Marlborough*, « Momento Sera », Roma, 5 gennaio.

CARLO GIACOMOZZI, *Quadri in plastica*, « Vita », Roma, 10 gennaio.

ALBERTO BOATTO, *Le nuove plastiche di Burri*, « Letteratura », n. 61, Roma, gennaio-febbraio.

FRANCO RUSSOLI, *Nouvelle figuration et nouvelle abstraction en Italie*, « L'Oeil », n. 57, Parigi, gennaio.

I mercanti d'arte, La Galleria Blu a Milano (intervista con il dottor Palazzoli), « Domus », n. 398, Milano, gennaio.

MARIO PRAZ, *Tasti di suoni e di colori*, « Il Tempo », Roma, 23 aprile.

La villa Reggiani, « L'Oeil », n. 99, Parigi, marzo.

MAURIZIO CALVESI, *L'informale in Italia*, Catalogo mostra « L'informale in Italia fino al 1957 », Livorno, marzo-aprile.

ENRICO CRISPOLTI, *Le nuove plastiche di Burri*, « Palatino », a. VII, n. 5-7, Roma, maggio-luglio.

G. S. WHITTET, *Plastichè at the Marlborough New London Gallery*, « Studio », n. 166, dicembre.

ALEARDO RUBINI, *Le « Alternative attuali » nella mostra aquilana*, « Il Giornale d'Abruzzo e Molise », Teramo, 23 ottobre.

LUCIANO LATTANZI, *Arte contemporanea*, « Rivista dell'arredamento », n. 96, Milano.

MATTEO FORTE, *Platone giustifica l'astrattismo*, « Discussione », n. 20, Roma.

NELLO PONENTE, *Non figurative correnti*, in « Enciclopedia Universale dell'arte », IX, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, p. 966.

CESARE BRANDI, *Burri*, Roma Editalia, e bibliografia a cura di Vittorio Rubiu.

1964 LORENZA TRUCCHI, *Burri: la bellezza violata ma restituita*, « L'Europa letteraria », n. 26, Roma, febbraio.

GIUSEPPE BERTO, 1944, *Un ricordo di prigionia*, « Europa letteraria », febbraio.

GIUSEPPE RAIMONDI, *Burri dai sacchi alla plastica*, « Il resto del Carlino », Bologna, 25 marzo.

R. M. DE ANGELIS, *Occhio alla pittura: Il sacco di Burri*, « Folla », Roma, 29 marzo.

G. TEDESCHI, *Dieci opinioni su quest'uomo e su questi sacchi*, « La Discussione », Roma, 5 aprile.

Burri, Exposition à Milano, « Aujourd'hui », Boulogne Seine, aprile, p. 63.

Burri, Exhibition at Marlborough-Gerson Gallery, « Art News », n. 63, maggio, p. 10.

V. RAYNOR, *Burri, Exhibition at Marlborough-Gerson Gallery*, « Arts », n. 38, maggio, p. 38.

DORE ASHTON, *Burri, Exhibition at the Marlborough-Gerson Gallery*, « Studio », n. 167, maggio, p. 213.

PIERO PORTOGHESE, *Una monografia su Burri*, « Relazioni sociali », Milano, 20 maggio.

R. FEDERICI, *Che cosa significano i sacchi di Burri - canto di disperazione o choc esistenziale?*, « Paese Sera », Roma, 22 maggio.

M. VOLPI, *Dalla materia sordida e repugnante un risultato di classica bellezza*, « Avanti! », Roma, 20 maggio.

EDOARDO SANGUINETI, *Intervento per Burri*, « Marcatré », nn. 6-7, maggio-giugno.

G. V., *Burri ha vinto sul palo il « Marzotto Europeo »*, « Successo », Milano, novembre.

V. RUBIU, *A Burri il premio Marzotto, una scelta scomoda*, « Il Punto », Roma, 7 novembre.

- MARCO VALSECCHI, *Ha vinto un quadro color antracite*, « Il Giorno », Milano, 6 novembre.
- R. MARGONARI, *Burri quasi giubilato a Valdagno*, « Gazzetta di Mantova », Mantova, 1 novembre.
- PIERRE CABANNE, *Landau Collection*, « Studio », dicembre, p. 249.
- KURT KRANZ, *Capire l'arte moderna*, Edizioni di Comunità, Milano.
- GUIDO BALLO, *La linea dell'arte italiana dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Edizioni Mediterranee, Roma.
- GIULIO CARLO ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano.
- 1965 M. BERNARDI, *Le « plastiche » di Burri col cellophane spiegazzato*, « La Stampa », Torino, 24 gennaio.
- GIORGIO DE MARCHIS, *Les artistes de Rome*, « Aujourd'hui », Boulogne Seine, gennaio, p. 48.
- ANGELO DRAGONE, *Riprende nelle « gallerie » torinesi l'intensa stagione delle mostre d'arte*, « Il Popolo Nuovo », 1-2 febbraio.
- UMBRO APOLLONIO, ENRICO CRISPOLTI, GILLO DORFLES, DARIO MICACCHI, MARCELLO VENTUROLI, *Arte d'oggi*, Curcio editore, Roma.
- 1966 VITTORIO RUBIU, *Catalogo mostra XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia*, Venezia, giugno.
- FILIBERTO MENNA, *Burri*, « Artaud Artists », settembre.
- CESARE BRANDI, *Le due vie*, Laterza, Bari.
- MAURIZIO CALVESI, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano.
- MAURIZIO FAGIOLO, *Rapporto '60*, Bulzoni editore, Roma.
- MARCELLO VENTUROLI, *Viaggiatore in arte*, Rizzoli, Milano.
- 1967 MARCO VALSECCHI, *Burri*, « Tempo », 6 febbraio.
- H. G. SPERLICH, B. KRIMMEL, *Catalogo mostra Kunsthalle, Darmstadt*, maggio.
- ENRICO CRISPOLTI e ANTONIO DEL GUERCIO, *Burri, Cagli, Fontana, Guttuso, Moreni, Morlotti: Sei pittori italiani dagli anni 40 ad oggi*, *Catalogo mostra galleria comunale Arezzo*, maggio-giugno.
- H. G. SPERLICH, B. KRIMMEL, *Catalogo mostra Museum Boymans, Rotterdam*, giugno.
- MAURIZIO CALVESI, *Dopo Burri*, « L'Espresso », novembre.
- MAURIZIO CALVESI, *Il gruppo origine*, « Qui Arte contemporanea », n. 3.
- 1968 SANDRA PINTO, *Dell'avanguardia*, « Metro », n. 14.
- FRANZ MEYER, *Macchia e materia*, « L'Arte moderna », vol. XII, Fratelli Fabbri ed., Milano.
- NELLO PONENTE, *L'arte astratta informale*, « L'Arte moderna », vol. XII, Fratelli Fabbri ed., Milano.
- CESARE BRANDI, *Burri*, « Corriere della sera ».
- FRANCESCO ARCANGELI, *Catalogo mostra Galleria San Luca*, Bologna.
- 1969 LEONE PICCIONI, *Il medioevo di Alberto Burri*, « Il dramma », n. 12, settembre.
- LEONE PICCIONI, *Burri nuovo coi bianchi e neri*, « Il Patio », n. 2.
- LEONE PICCIONI, *Maestri e amici*, Milano.
- 1970 MIRELLA BANDINI, *Mostre a Torino*, « Gala », n. 40, febbraio.
- GIORGIO DE MARCHIS, SANDRA PINTO, LIVIA VELANI, FRANCESCO GURRIERI, *Catalogo mostra, Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70*, Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre.
- MARISA VOLPI, *Burri tutta la grafica dal 1959 al 1970*, *Catalogo mostre Galleria*.
- GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze.
- EMILIO VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Feltrinelli, Milano.
- 1971 MIRELLA BANDINI, *Galleria Notizie: Alberto Burri*, recensione mostra Galleria Notizie: Torino NAC, n. 29, 15 gennaio.
- L. T., *Alberto Burri*, recensione mostra « Qui Arte contemporanea », Roma, « NAC », 2 febbraio.
- LUIGI LAMBERTINI, *Alberto Burri*, « Capitolium », n. 5-6, Roma, maggio-giugno.
- GIOVANNI CARANDENTE, *New Italian art 1953-71*, *Catalogo mostra Walker Art Gallery, Liverpool*, 22 luglio - 11 settembre.
- ALDO PASSONI, *Intervista su Alberto Burri*, « Bolaffi Arte », n. 13, ottobre.

Elenco delle opere

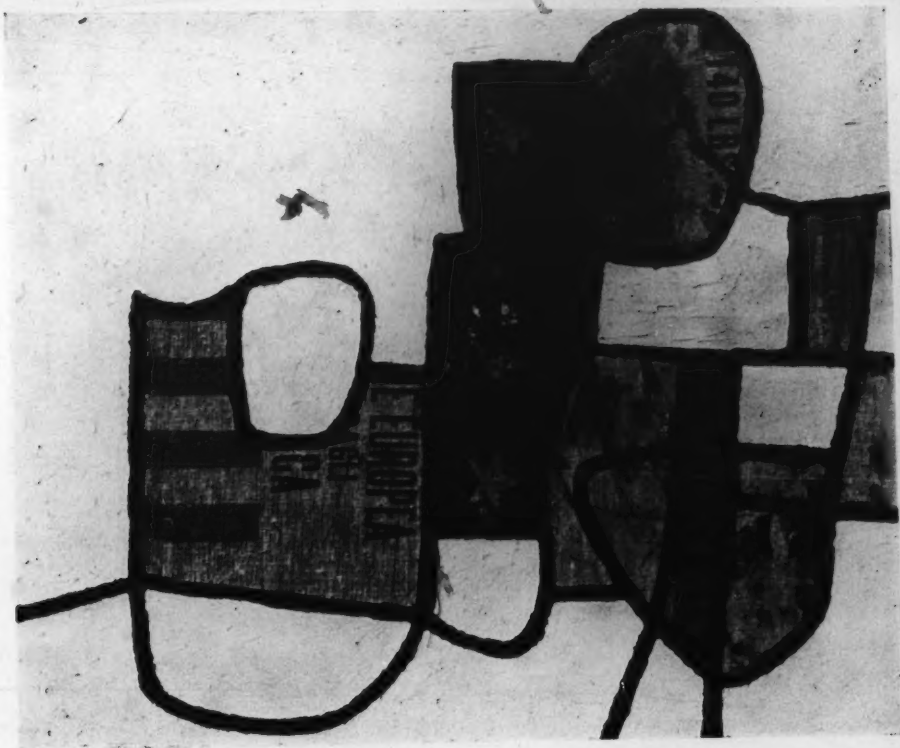
1 SZI, 1949 cm. 40 x 58 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 1	13 SACCO, 1952 cm. 100 x 86 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 3
2 CATRAME, 1949 cm. 54 x 47 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 13	14 LA UMBRIA VERA, 1952 cm. 100 x 150 <i>Collezione privata, Bruxelles</i>	tavola 23
3 ROSSO, 1950 cm. 47 x 56 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 14	15 Z Q I, 1953 cm. 86 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 24
4 ROSSO, 1950 cm. 67 x 57 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 15	16 SACCO, 1953 cm. 130 x 180 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 25
5 SACCO, 1950 cm. 91 x 111 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 16	17 ROSSO, 1953 cm. 75 x 60 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 26
6 MUFFA, 1951 cm. 90 x 90 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 17	18 SACCO, 1953 cm. 100 x 86 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 27
7 BIANCO, 1952 cm. 81 x 65 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 18	19 SACCO, 1953 cm. 86 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 28
8 BIANCO, 1952 cm. 90 x 102 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 19	20 SACCO B, 1953 cm. 100 x 86 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 29
9 BIANCO, 1952 cm. 65 x 103 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 20	21 SACCO, 1953 cm. 100 x 86 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 30
10 GOBBO, 1952 cm. 100 x 86 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 2	22 SACCO, 5 P, 1953 cm. 150 x 130 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 4
11 GRANDE BIANCO, 1952 cm. 150 x 250 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 21	23 SACCO E BIANCO, 1953 cm. 150 x 250 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 5
12 SACCO, 1952 cm. 86 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 22	24 NERO, 1954 cm. 100 x 150 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 31

25 SACCO E NERO, 1954 cm. 100 x 150 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 6	38 COMBUSTIONE LEGNO SP, 1957 cm. 150 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 43
26 SACCO E NERO, 1954 cm. 130 x 150 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 32	39 TWO SHIRTS, 1957 cm. 90 x 200 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 44
27 S C 5, 1954 cm. 100 x 150 <i>Fogg Art Museum, Cambridge</i>	tavola 33	40 GRANDE SACCO B, 1958 cm. 200 x 186 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 45
28 SACCO E ROSSO, 1954 cm. 86 x 100 <i>Tate Gallery, Londra</i>	tavola 34	41 GRANDE SACCO, 1958 cm. 196 x 253 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 46
29 NERO, 1955 cm. 100 x 150 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 35	42 LEGNO, 1958 cm. 130 x 200 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 47
30 COMBUSTIONE LEGNO, 1955 cm. 150 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 36	43 FERRO, 1958 cm. 100 x 65 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 48
31 BIANCO, 1955 cm. 130 x 180 <i>Albright-Knox Art Gallery, Buffalo</i>	tavola 37	44 FERRO S, 1958 cm. 103 x 200 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 49
32 COMBUSTIONE SACCO, 1956 cm. 131 x 117 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 38	45 FERRO E, 1958 cm. 50 x 103 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 8
33 SACCO E VERDE, 1956 cm. 186 x 200 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 39	46 FERRO, 1958 cm. 85 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 50
34 TUTTO NERO, 1956 cm. 150 x 250 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 40	47 FERRO SP 3, 1958 cm. 150 x 140 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 51
35 ROSSO, 1956 cm. 186 x 190 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 7	48 COMBUSTIONE PLASTICA, 1958 cm. 100 x 86 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 52
36 MARTEDÌ GRASSO, 1956 cm. 150 x 250 <i>Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh</i>	tavola 41	49 COMBUSTIONE M 7, 1959 cm. 70 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 53
37 GRANDE SACCO « Wheat », 1956 cm. 150 x 250 <i>Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Düsseldorf</i>	tavola 42	50 LEGNO, 1959 cm. 150 x 130 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 9

51 GRANDE FERRO, 1959 cm. 200 x 186 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 54	63 bis GRANDE NERO PR, 1964 cm. 200 x 190 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 66
52 GRANDE FERRO E, 1959 cm. 200 x 190 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 55	64 BIANCO PLASTICA B 3, 1965 cm. 100 x 75 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 67
53 GRANDE FERRO, 1959 cm. 200 x 190 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 56	65 GRANDE BIANCO, 1965 cm. 150 x 250 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 68
54 FERRO, 1959 cm. 100 x 86 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 57	66 BIANCO PLASTICA, 1966 cm. 150 x 150 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 69
55 LEGNO E NERO, 1961 cm. 167 x 150 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 58	67 GRANDE BIANCO, 1966 cm. 150 x 250 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 70
56 ROSSO PLASTICA 3, 1961 cm. 120 x 180 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 59	68 BIANCO, 1966 cm. 100 x 75 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 11
57 NERO PLASTICA M 1, 1962 cm. 133 x 117 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 60	69 BIANCO PLASTICA B 6, 1966 cm. 150 x 150 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 12
58 ROSSO PLASTICA, 1962 cm. 65 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 61	70 BIANCO PLASTICA B 1, 1967 cm. 50 x 75 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 71
59 ROSSO PLASTICA, 1962 cm. 80 x 100 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 62	71 BIANCO PLASTICA B 2, 1967 cm. 50 x 75 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 72
60 GRANDE PLASTICA I, 1962 cm. 200 x 150 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 63	72 BIANCO PLASTICA BL 6, 1967 cm. 75 x 50 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 73
61 GRANDE BIANCO PLASTICA, 1962 cm. 190 x 200 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 64	73 GRANDE BIANCO, 1967 cm. 155 x 190 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 74
62 GRANDE PLASTICA, 1963 cm. 200 x 250 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 65	74 GRANDE BIANCO PLASTICA P, 1967 cm. 150 x 250 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 75
63 PLASTICA, 1963 cm. 100 x 86 <i>Proprietà dell'artista</i>	tavola 10	75 GRANDE BIANCO PLASTICA, 1969 cm. 250 x 150 <i>Collezione privata, Torino</i>	tavola 76

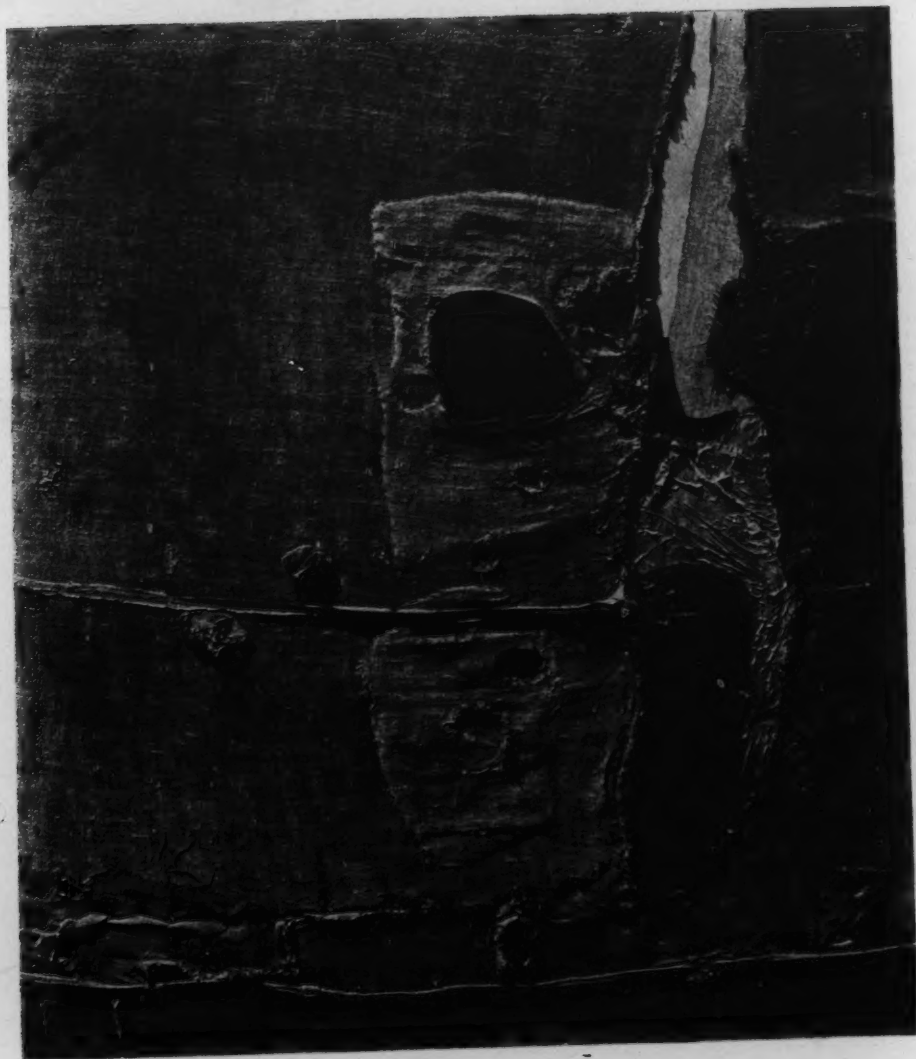


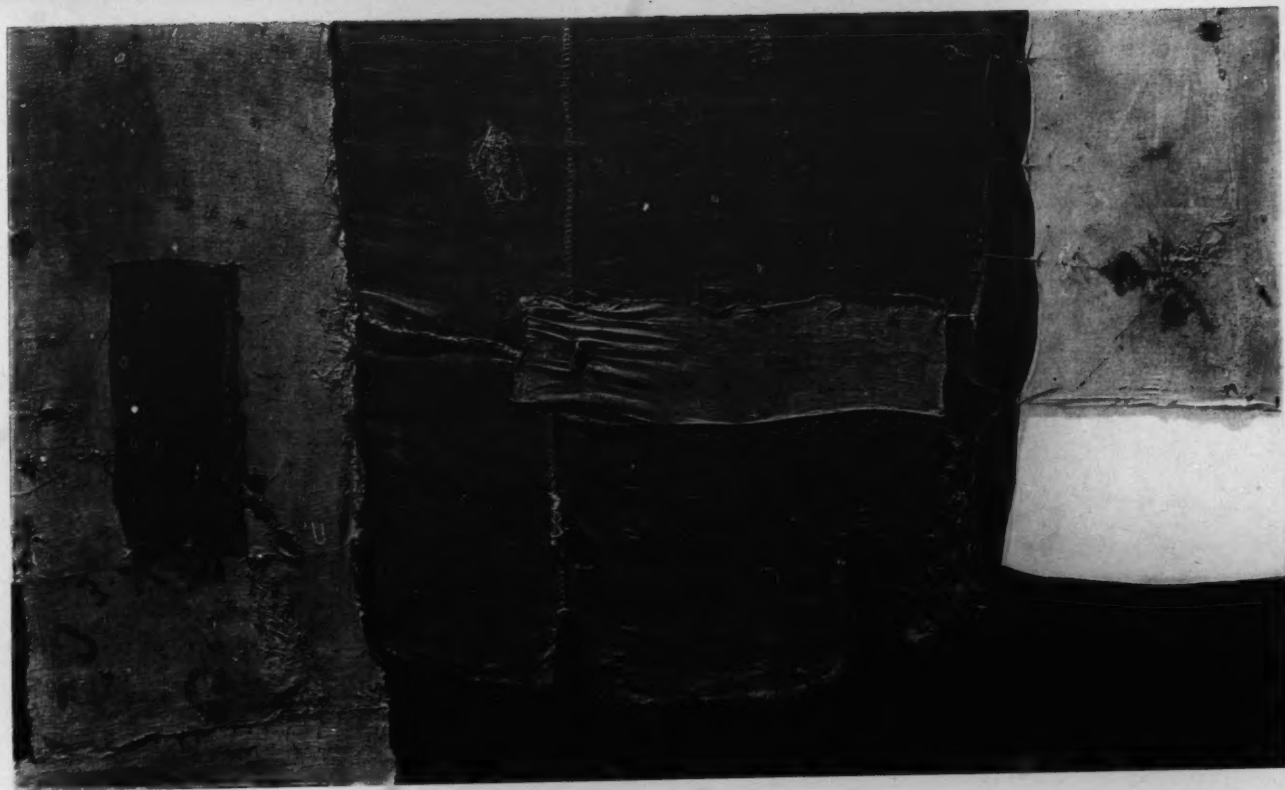
TAVOLE



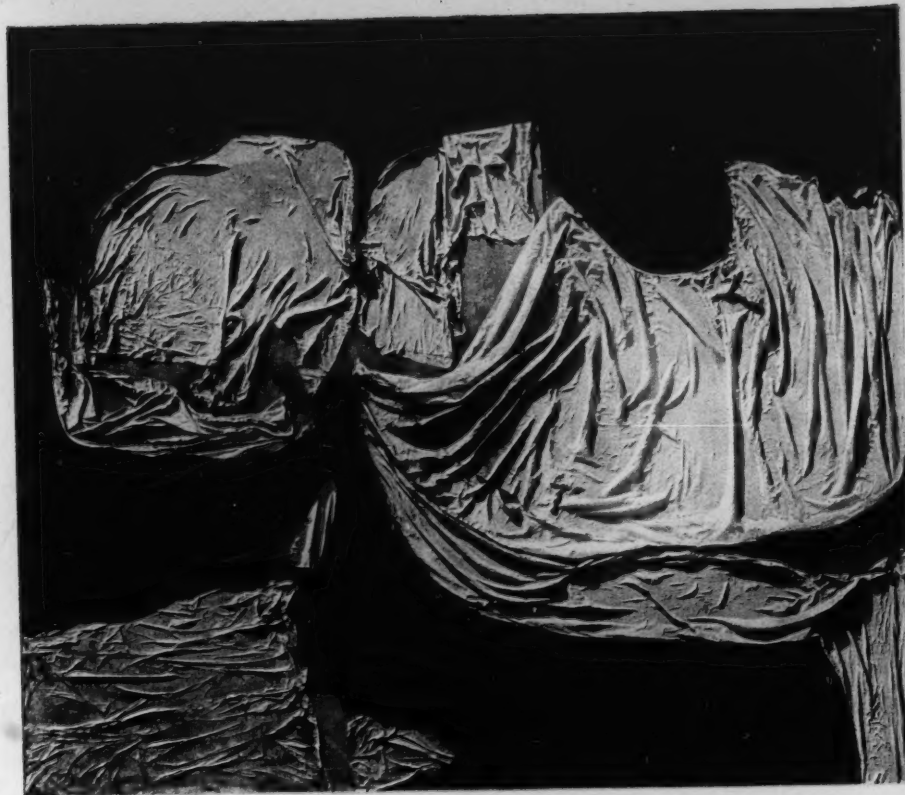










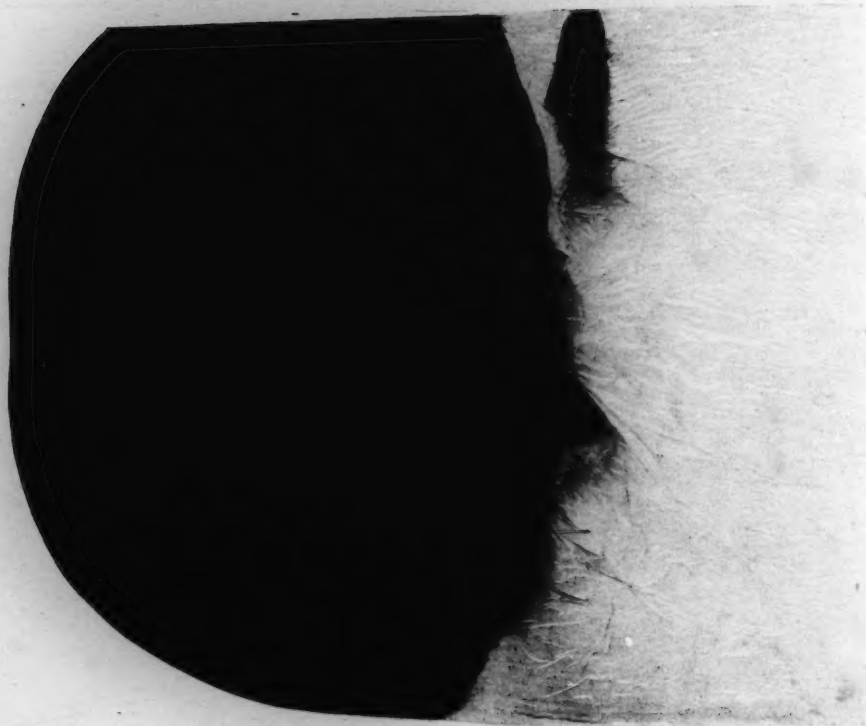












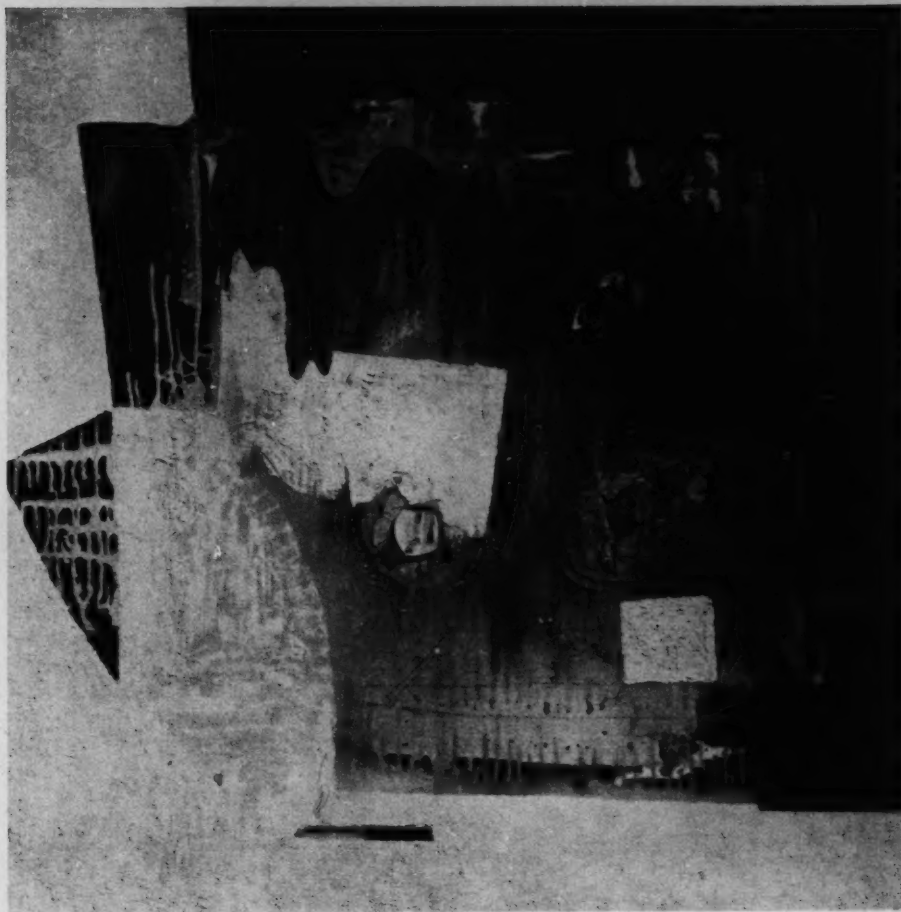






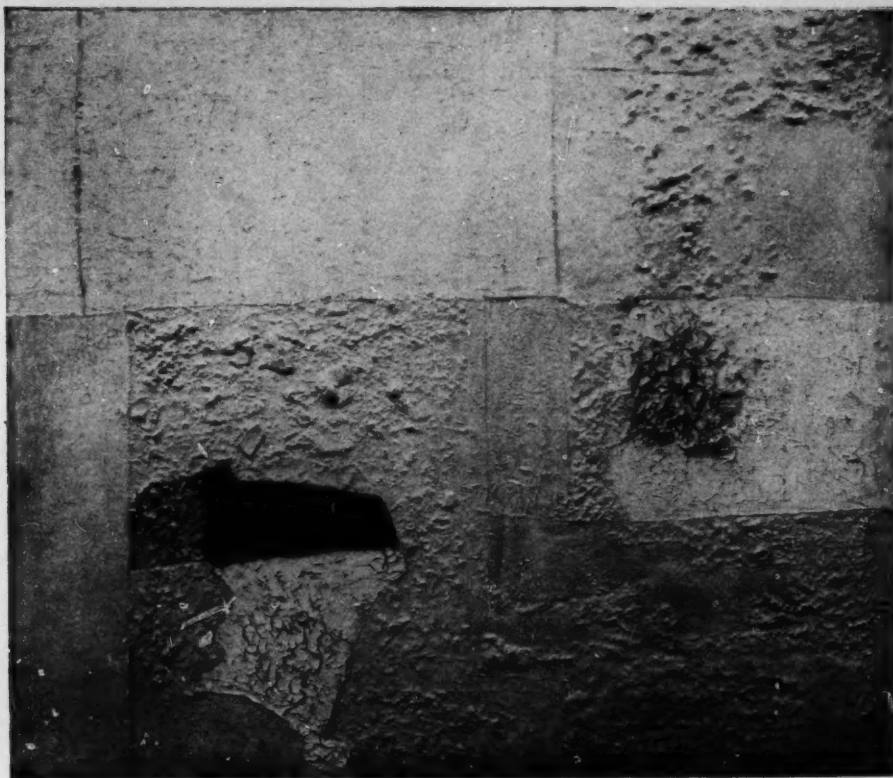


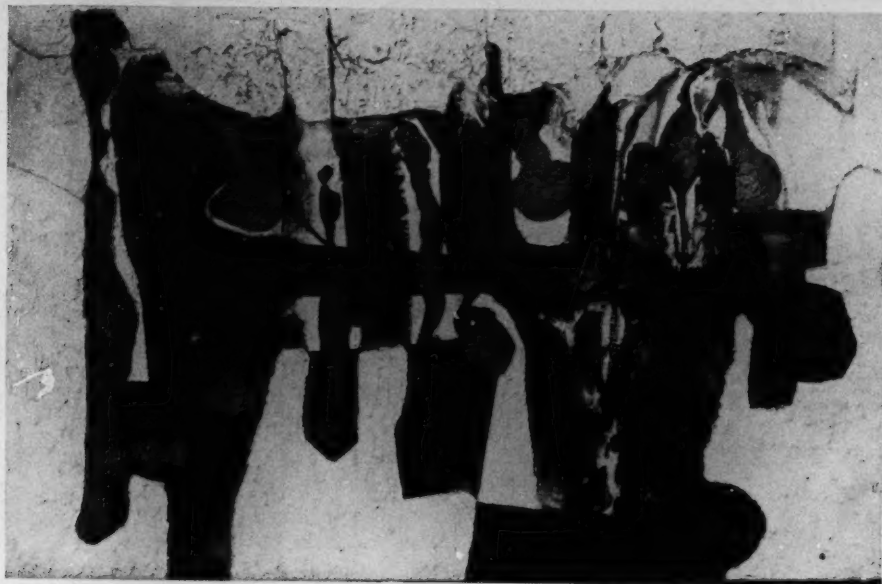






18. Bianco, 1952









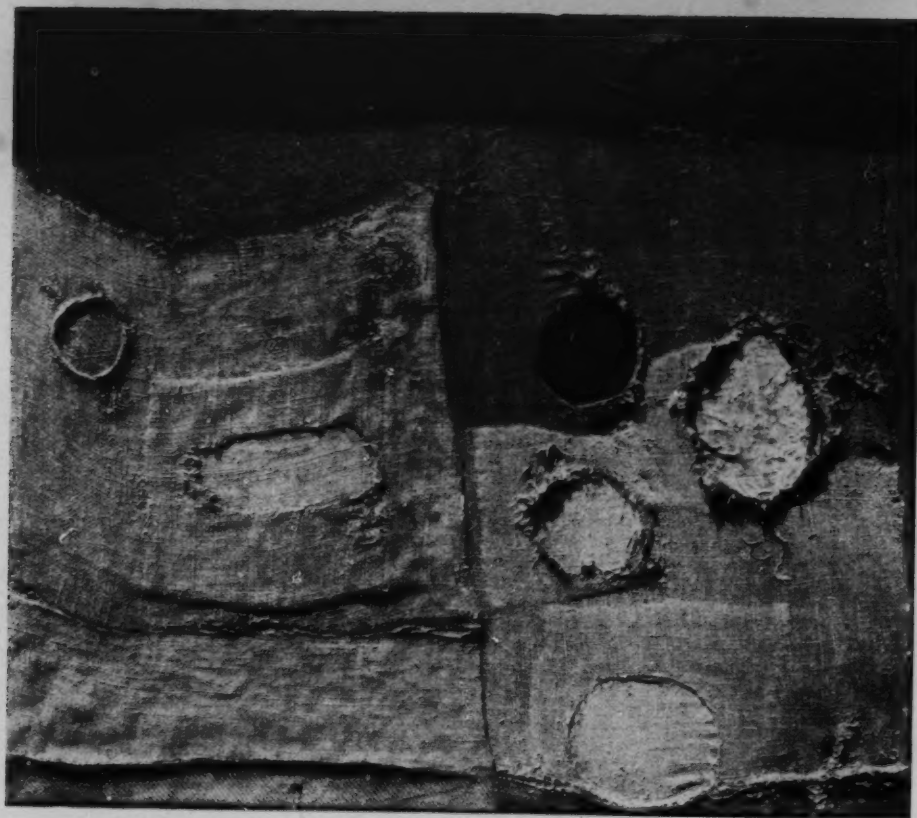




















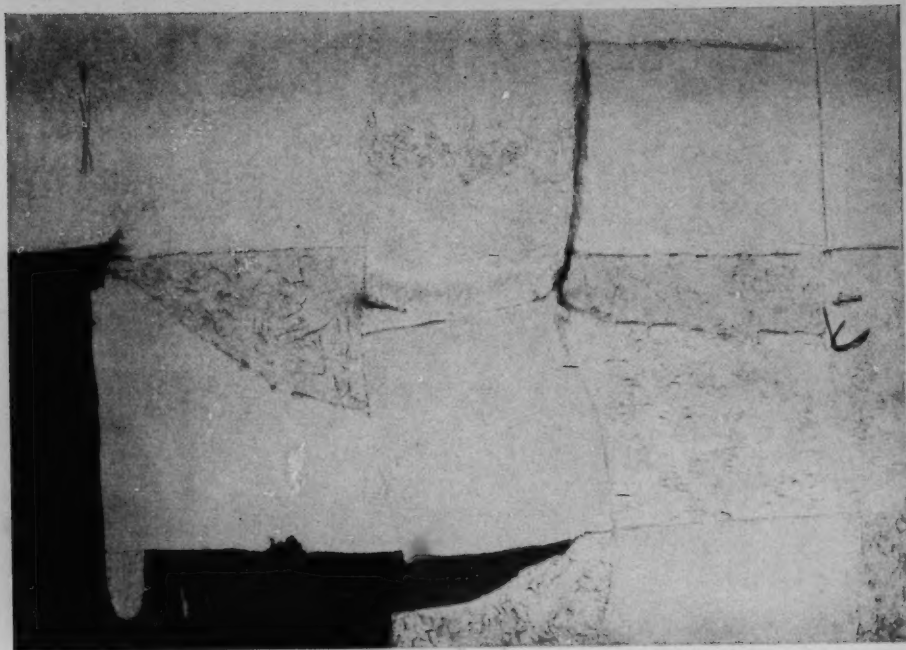






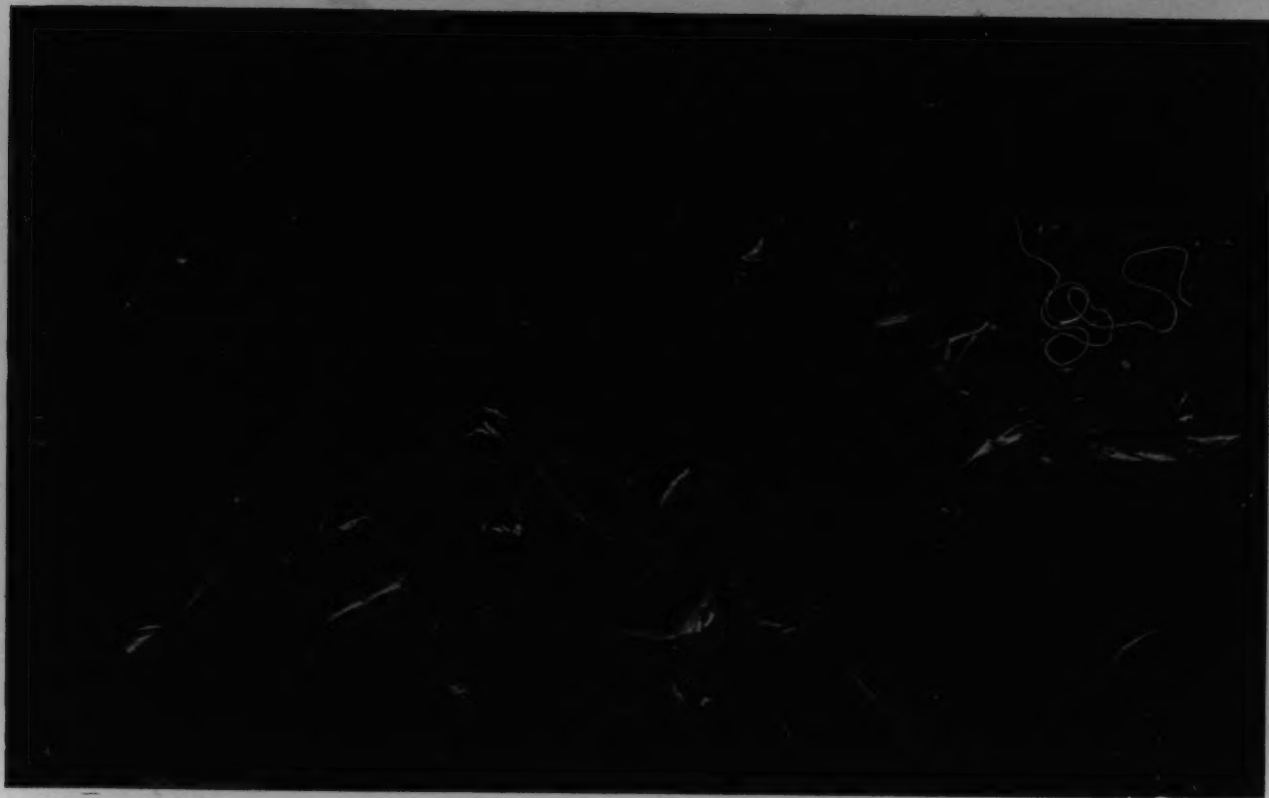


36. Combustione legno, 1955









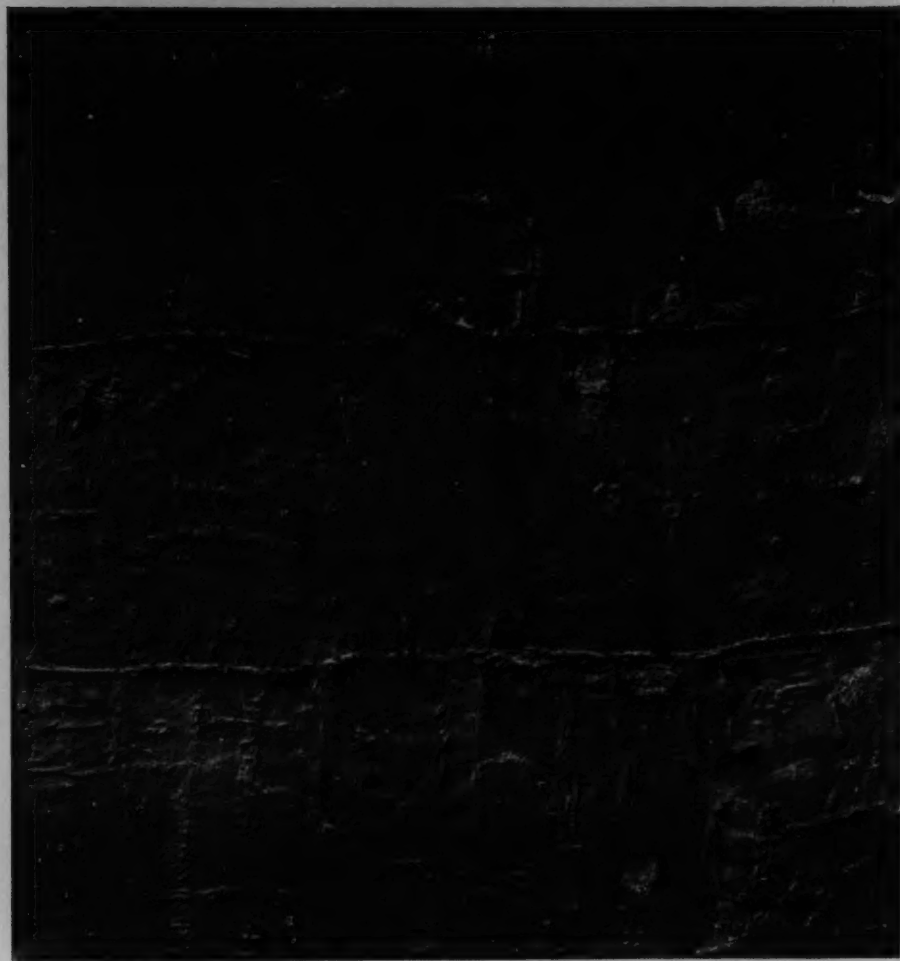








44. Two Shirts, 1957











ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.



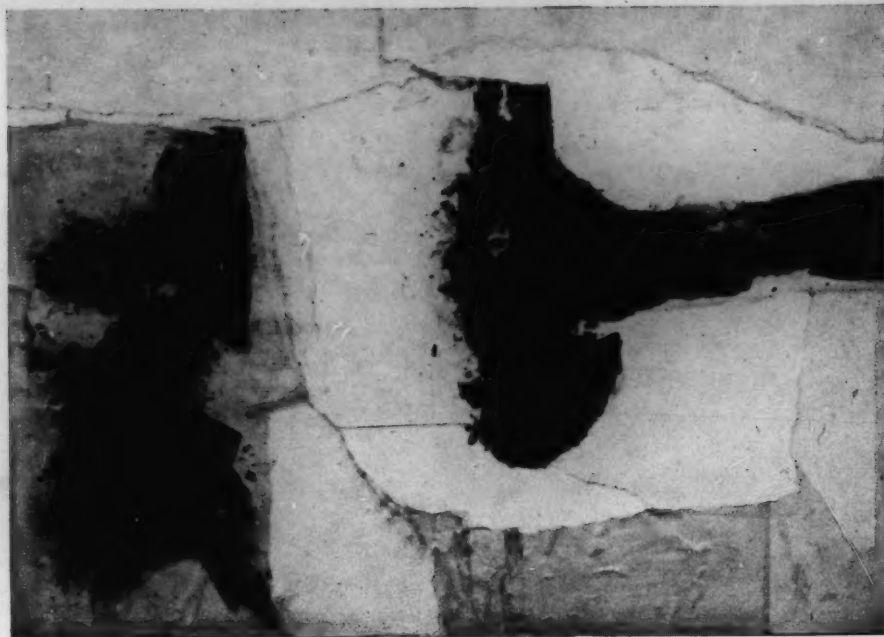








52. Combustione plastica, 1958



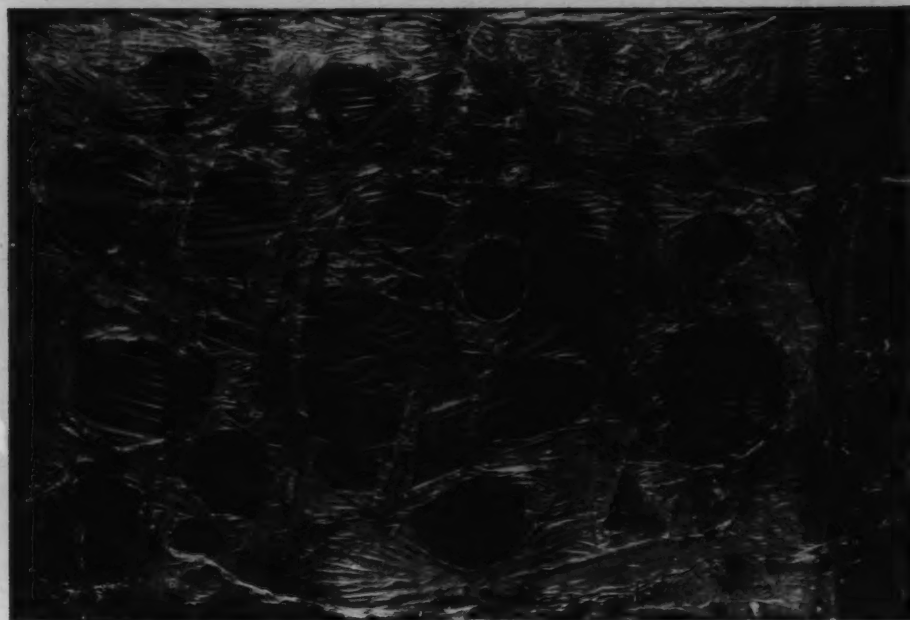


















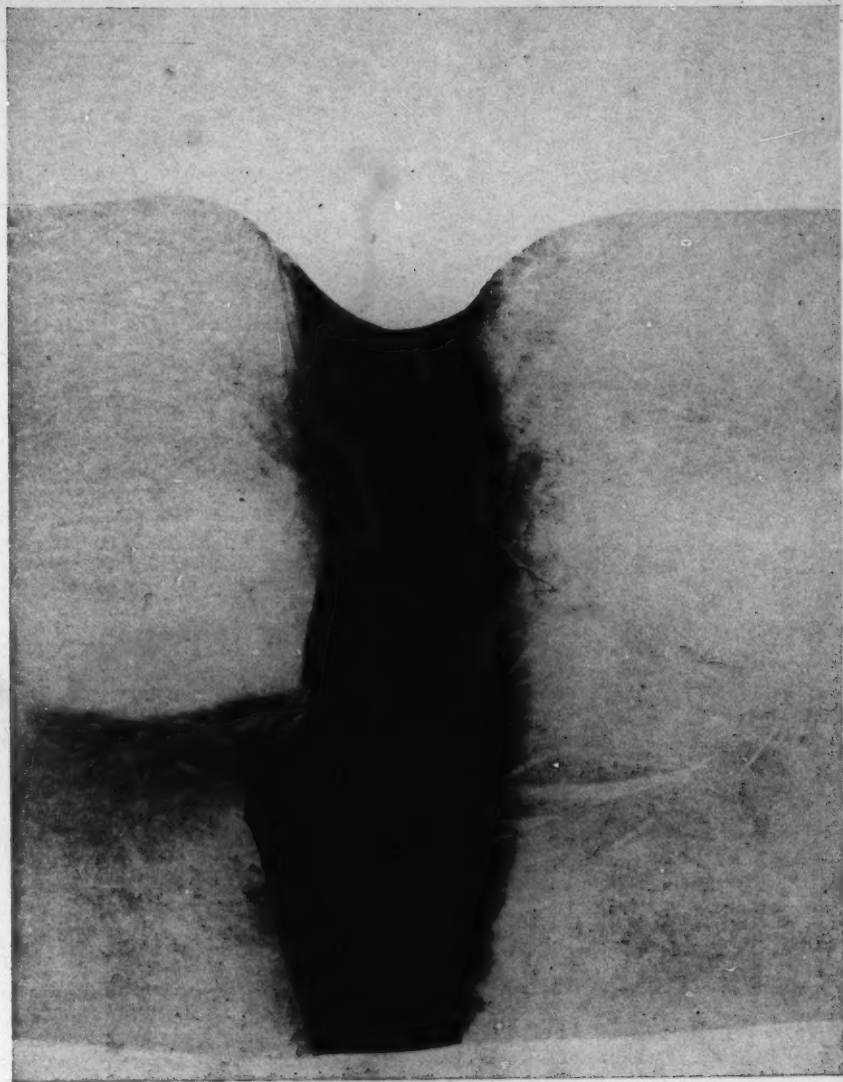


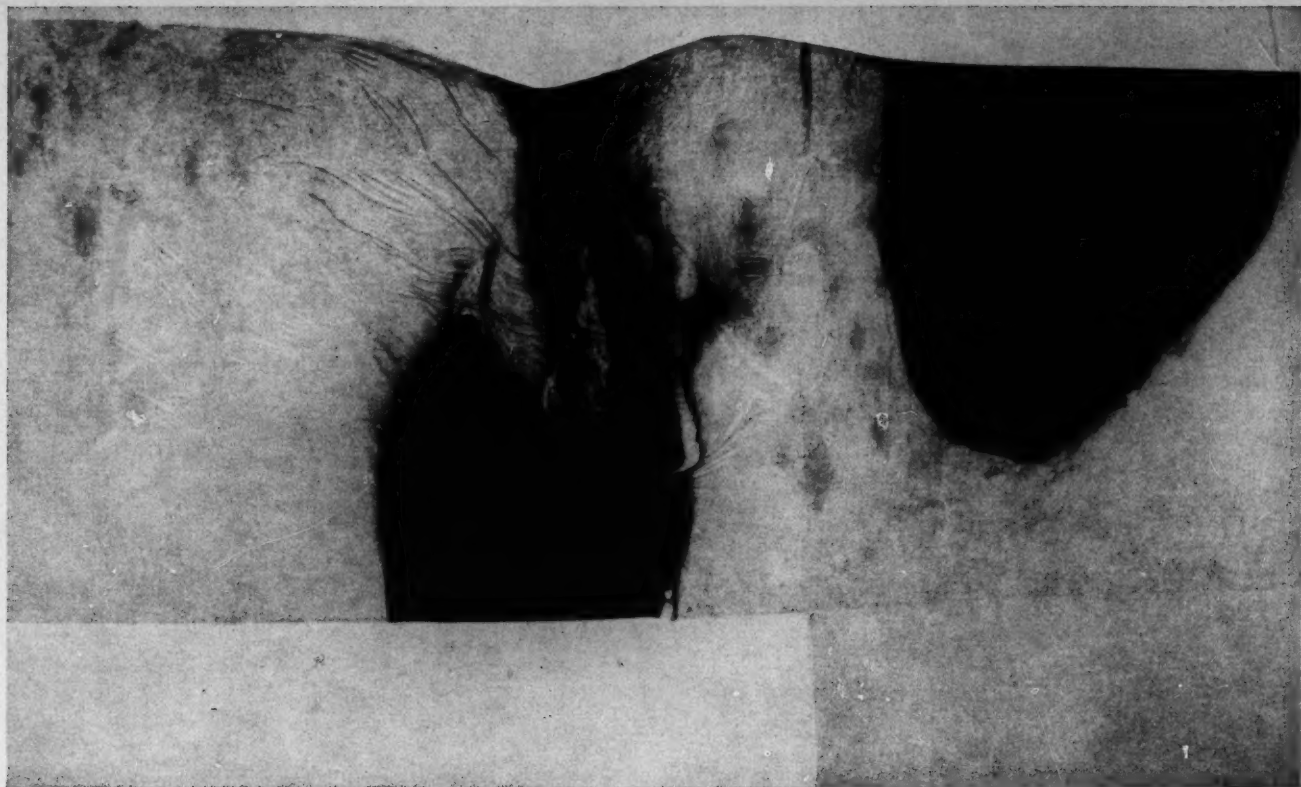


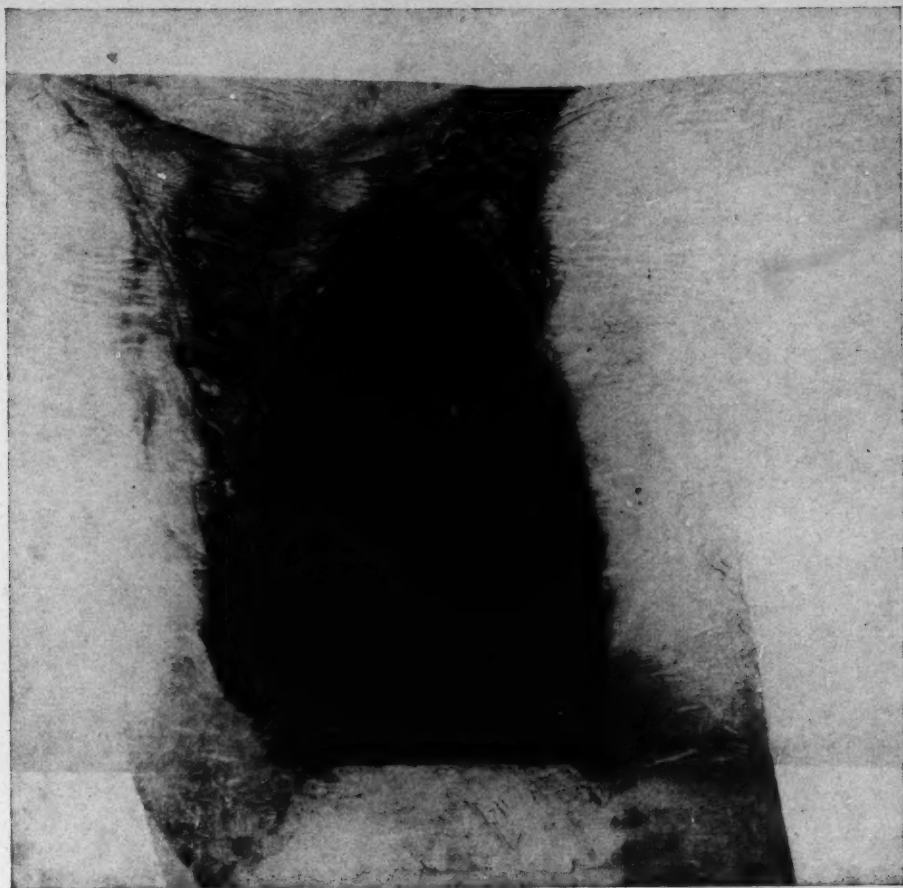


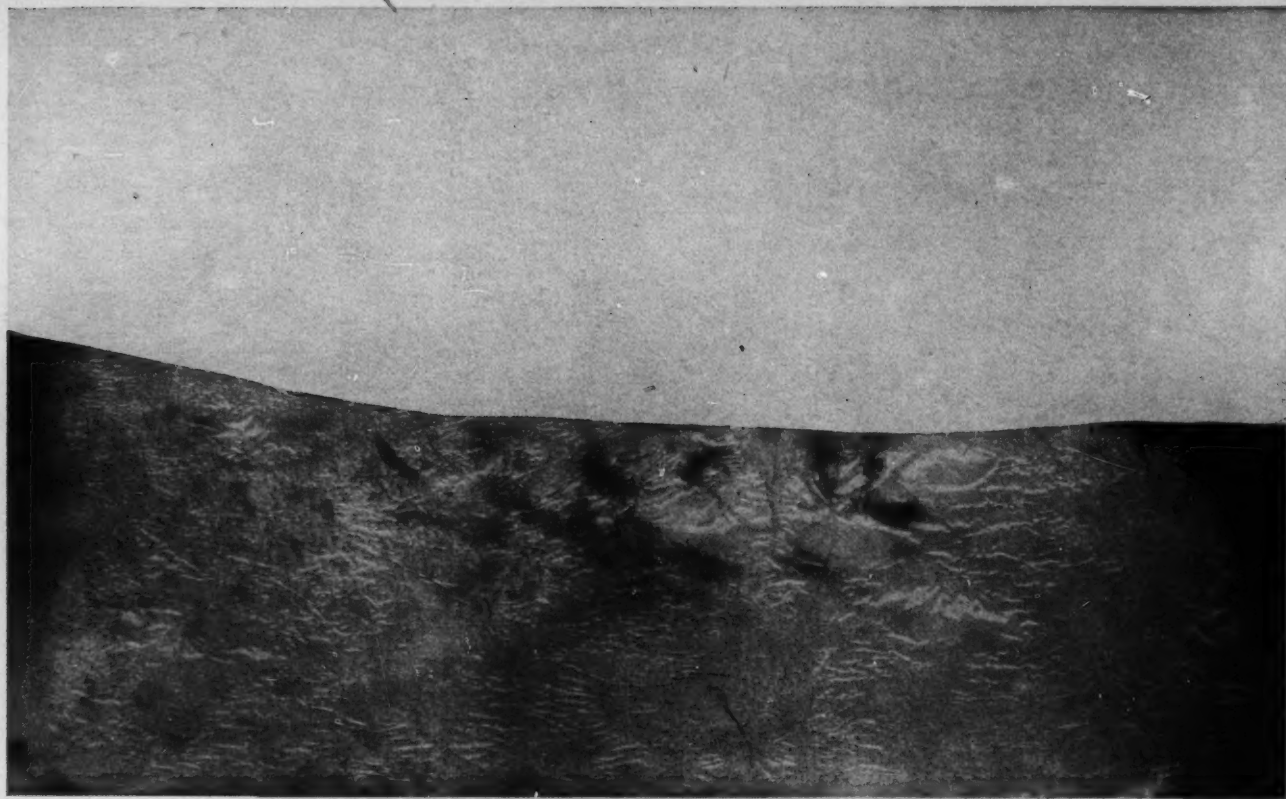


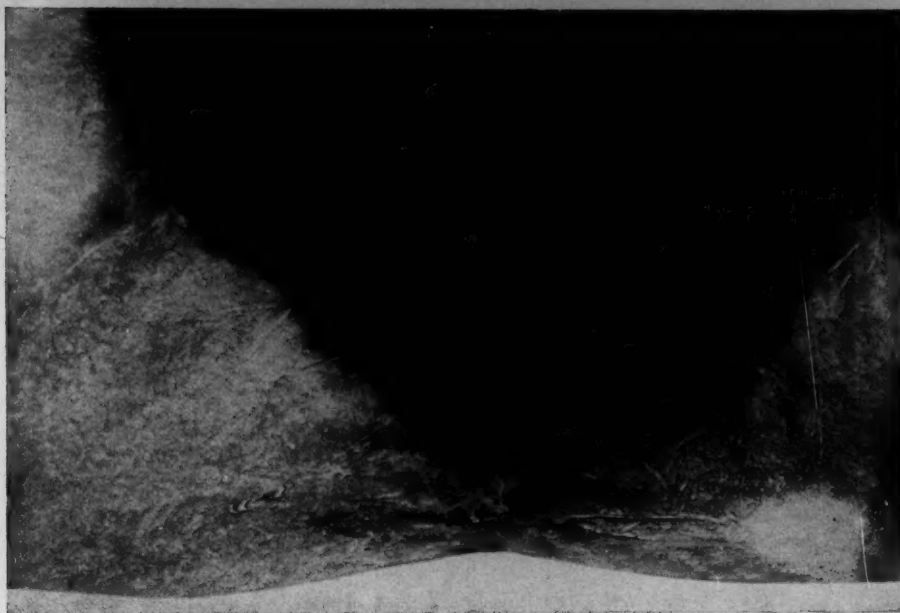
66. Grande nero plastica, 1964





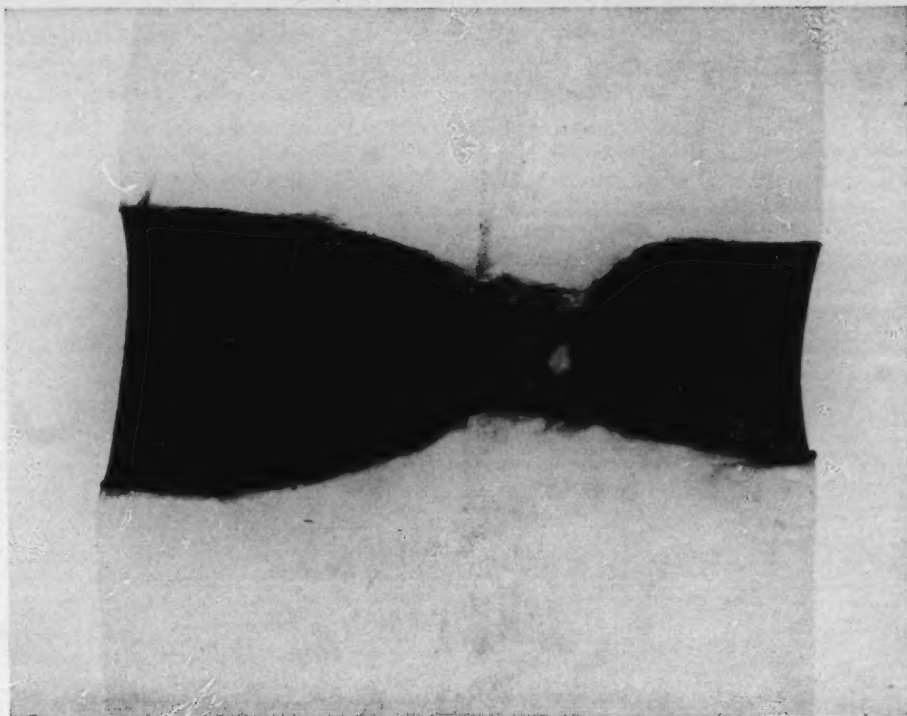


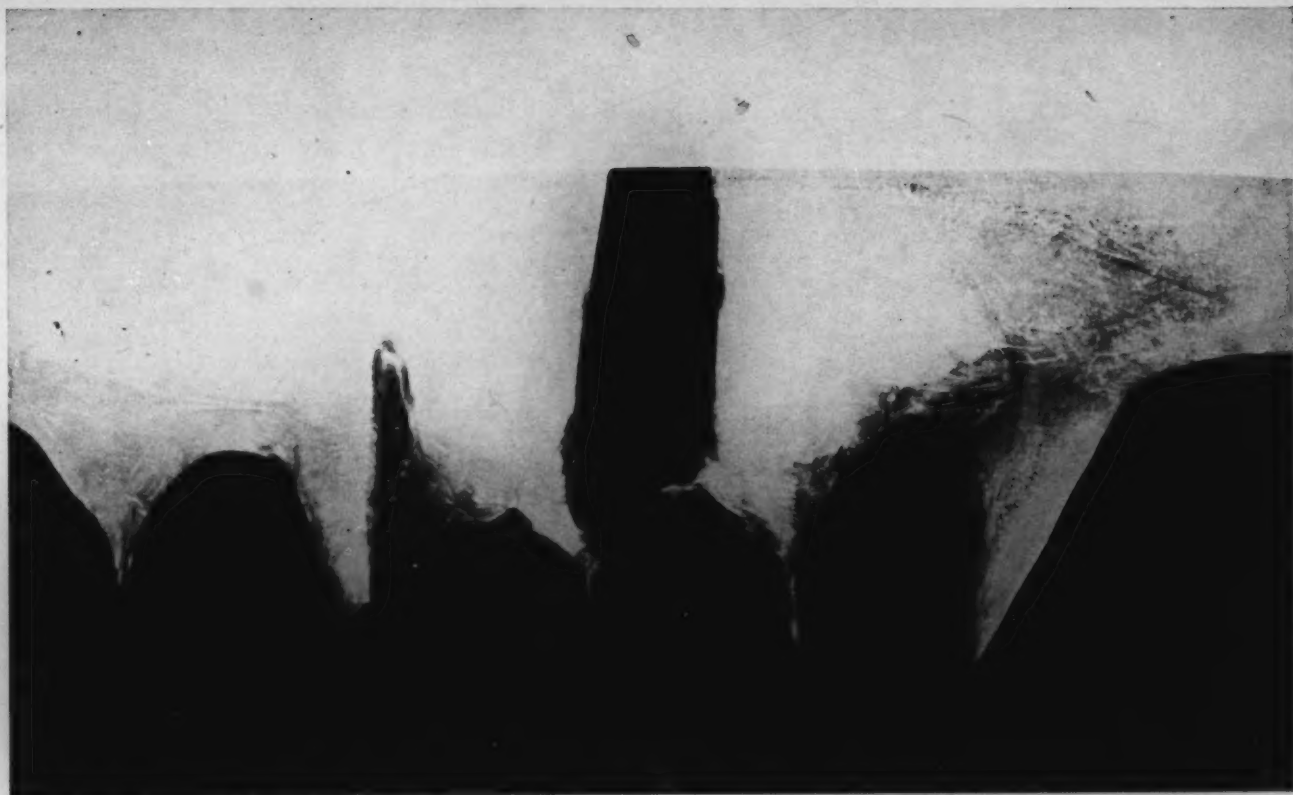


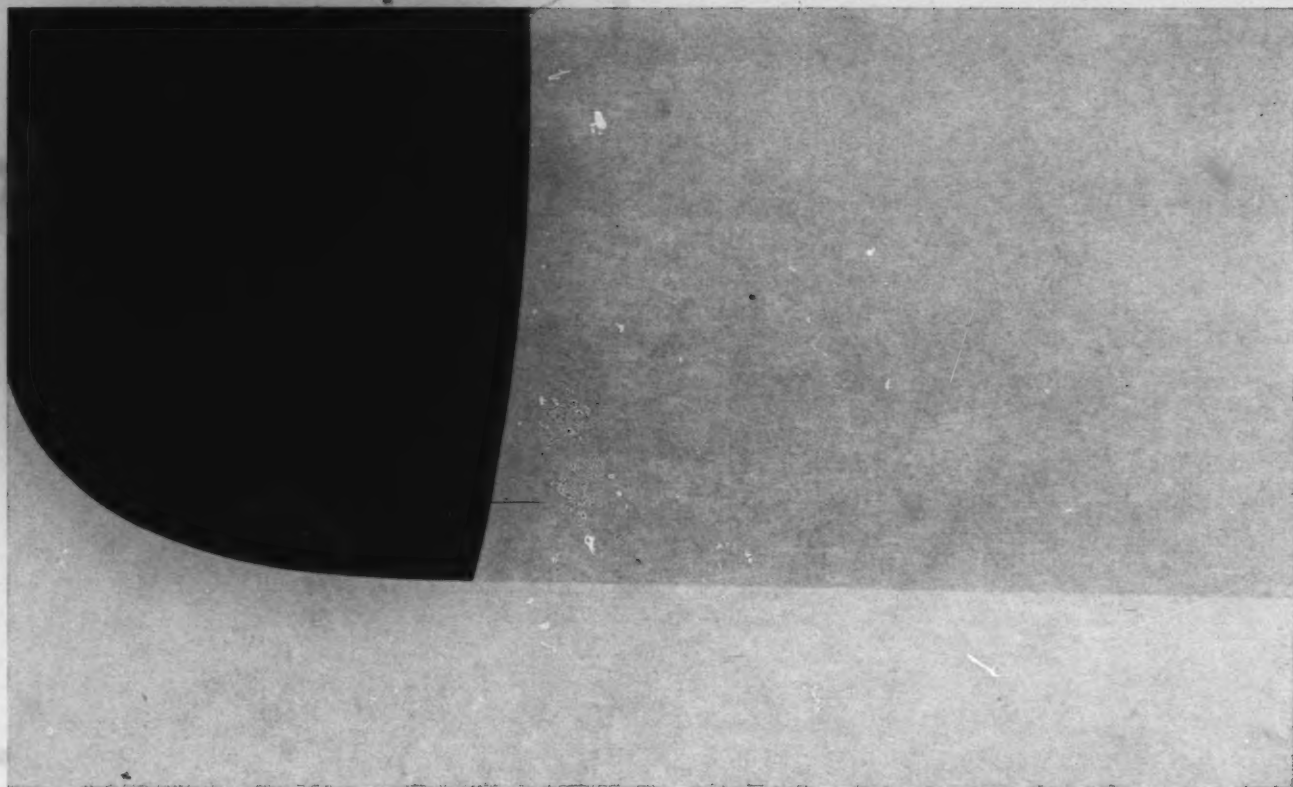




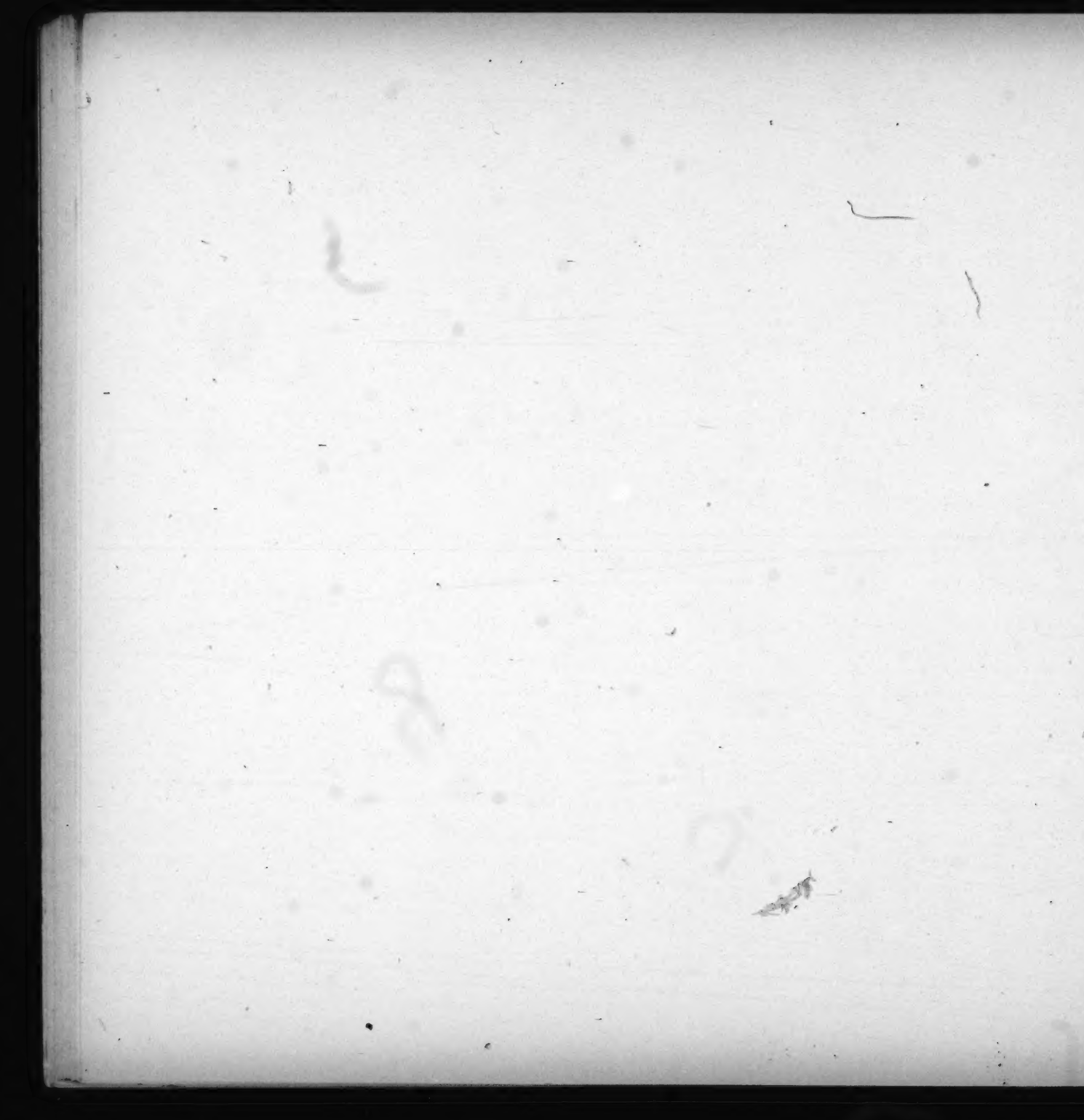








Elenco delle pubblicazioni



Cataloghi di mostre organizzate dal Museo:

- Gotico e Rinascimento in Piemonte, 1938**, di V. Viale, pp. 294 di testo, tavv. 382 in nero. *Esauroito*
- Arazzi e tappeti antichi, 1948**, di M. e V. Viale, in 4°, pp. 248 di testo, tavv. 172. Ed. ILTE, 1951.
- Marc Chagall, 1953**, di J. Lassaigne, 2ª edizione, pp. 64 di testo e tavv. 141 in nero e a colori.
- Espressionismo ed arte tedesca del XX secolo, 1954**, di L. Reidemeister, G. Aust, L. Mallé, pp. 76 di testo, tavv. 170 in nero e a colori.
- Manierismo piemontese e lombardo del '600, 1955**, di G. Testori, pp. 68 di testo, tavv. 60. *Esauroito*
- Disegni scenografici dei Galliari, 1956**, di M. Viale Ferrero, pp. 46 di testo, figg. 9 in nero. *Esauroito*
- Pietro Bagetti, 1957**, di M. Viale Ferrero, pp. 30 di testo, figg. 32 in nero.
- Arte del Gandhara e dell'Asia Centrale, 1958**, di G. Tucci e di M. Bussagli, pp. 128 di testo e tavv. 64 in nero. Ediz. Colombo, Roma. *Esauroito*
- Il kimono giapponese, anima di un popolo, 1958**, di Tomoyuki Yamanobe, pp. 40 di testo e tavv. 16 in nero. *Esauroito*
- Tanzio da Varallo, 1959**, di G. Testori, pp. 64 di testo, tavv. 166 in nero e a colori.
- Capolavori d'arte moderna in raccolte private, 1959**, di M. Valsecchi, pp. 60 di testo, tavv. 123 in nero e a colori.
- Shiko Munakata, 1960**, di Sôetsu Yanagi, pp. 18 di testo, tavv. 18 in nero.
- Robert e Sonia Delaunay, 1960**, di G. Weelen e M. Rocher-Jauneau, pp. 50 di testo, tavv. 43 in nero e a colori.
- Attività archeologica italiana in Asia, 1960**, di G. Gullini, pp. 70 di testo, tavv. 33 in nero e a colori.
- Nicola de Staël, 1960**, di F. Russoli, pp. 48 di testo, tavv. 117 in nero e a colori.
- 5 scultori: Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko, Viani, 1960**, di M. Masciotta, pp. 14 di testo, tavv. 18 in nero.
- La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane, 1961**, di G. Marchiori e F. Russoli, pp. 24 di testo, tavv. 219 in nero e a colori.
- L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo, 1961**, di G. Bazin, pp. 196 di testo, tavv. 78 in nero. *Esauroito*
- L'Afghanistan dalla preistoria all'Islam. Capolavori del Museo di Kabul, 1961**, di G. Gullini, pp. 172 di testo, tavv. 66 in nero e a colori.
- Collezione G. David Thompson, 1962**. Prefazione di G. D. Thompson e A. H. Barr Jr., pp. 38 di testo, tavv. 46 a colori e 52 in nero.
- Giovanni Battista Piranesi (Acqueforti e disegni), 1961**, di F. Salamon, pp. 66 di testo, tavv. 161 in nero. *Esauroito*
- Aspetti del 2° Futurismo torinese, 1962**, di E. Crispolti e A. Galvano, pp. 112 di testo, tavv. 99 in nero e a colori.
- Hans Richter, 1962**, di F. Russoli, pp. 40 di testo, tavv. 47 in nero.
- Struttura e Stile, 1962**, di M. Tapié e L. Moretti, pp. 28 di testo, tavv. 42 in nero e 42 a colori.

Francis Bacon, 1962, di L. Carluccio, pp. 112 di testo, tavv. 12 a colori e 71 in nero. *Esauroito*

Jean Pougny, 1962, di L. Mallé, pp. 90 di testo, tavv. 13 a colori e 99 in nero.

Giacomo Balla, 1963, di E. Crispolti e M. Drudi Gambillo, pp. 210 di testo, tavv. 21 a colori e 106 in nero.

Sculture Buddiste dello Swat, 1963, pp. VIII-18 di testo, tavv. 107 in nero.

Mostra del Barocco piemontese, 1963. A cura di Vittorio Viale, in tre volumi:

I. V. Viale, La mostra; M. Bernardi, Le sedi; N. Carboneri, Architettura; M. Viale Ferrero, Scenografia.

II. A. Griseri, Pittura; L. Mallé, Scultura; M. Viale Ferrero, Arazzi.

III. V. Viale, Mobili ed intagli - Maioliche - Porcellane; M. Viale Ferrero, Stoffe e ricami; A. Bargoni, Argenti; M. Bersano Begey, Libri e legature; A. S. Fava, Monete e medaglie.

Complessive pp. 542 di testo, tavv. 58 a colori e 1284 in nero.

Luigi Spazzapan, 1963, di L. Carluccio, pp. 48 di testo, tavv. 12 a colori e 178 in nero.

Franz Kline, 1963, di F. O'Hara, pp. 36 di testo, tavv. 5 a colori e 68 in nero.

80 Pittori da Renoir a Kislring, 1964, di O. Ghez e F. Daulte, pp. 52 di testo, tavv. 95 a colori e 133 in nero.

Felice Casorati, 1964, di L. Carluccio, pp. 41 di testo, tavv. 14 a colori e 227 in nero.

Sculture in metallo, 1964, pp. 33 di testo, tavv. 31 in nero.

Vieira da Silva, 1964, di L. Carluccio, G. Kueny, V. Viale, pp. 264, tavv. 10 a colori e 106 in nero.

Il Medagliere delle raccolte numismatiche torinesi, 1964, di A. S. Fava, L. Sachero, V. Viale, pp. 224 di testo, tavv. 8 a colori e 58 in nero.

Hans Hofmann, 1965, di W. C. Seitz, pp. 104 di testo, tavv. 8 a colori e 38 in nero.

Steichen, il fotografo, 1965, di R. d'Harnoncourt, pp. 20, tavv. 8 in nero.

Capolavori del Museo di Bagdad, 1965, di G. Gullini, pp. 114 di testo, tavole 7 a colori e 130 in nero.

I Sei di Torino, 1965, di V. Viale, G. C. Argan, C. Levi, E. Paulucci, pp. 23 di testo, tavv. 12 a colori e 189 in nero.

Sutherland, 1965, di D. Cooper, F. Russoli, V. Viale, pp. 24 di testo, tavv. 16 a colori e 127 in nero.

Barbara Hepworth, 1965, di G. Marchiori e V. Viale, pp. 16 di testo, tavv. 46 in nero.

Massimo d'Azeglio, dipinti e documenti, 1966, di A. Dragone, E. Bottasso, L. Mallé, pp. 160 di testo, tavv. 3 a colori e 79 riproduzioni in nero. *Esauroito*

Hans Hartung, 1966, di L. Mallé e G. Marchiori, pp. 50 di testo, tavv. 14 a colori e 130 in nero.

Robert Motherwell, 1966, di L. Mallé, F. O'Hara, pp. 57 di testo, tavv. 9 a colori e 80 in nero.

Bram van Velde, 1966, di L. Mallé, pp. 35 di testo, tavv. 17 a colori e 47 in nero.

Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia settentrionale, 1967, di L. Mallé e G. Testori, pp. 68 di testo, tavv. 13 a colori e 100 in nero. *Esaurito*

Julio Gonzalez, sculture, guazzi e disegni, 1967, di L. Mallé, pp. 44 di testo, tavv. 12 a colori e 85 in nero.

Anna Eva Bergman, 1967, di L. Mallé, pp. 45 di testo, tavv. 7 a colori e 64 in nero.

I Pittori italiani dell'Associazione internazionale Arti plastiche (UNESCO), 1968, di L. Mallé, presentazione di E. Paulucci, pp. 75 di testo, tavv. 185 in nero.

L'incisione europea dal XV al XX secolo, 1968, di L. Mallé e F. Salamon. 1ª edizione, aprile 1968, pp. 300 di testo, tavv. 9 a colori e 230 circa in nero. *Esaurito*

2ª edizione, maggio 1968, pp. 300 di testo, tavv. 11 a colori, 250 tavv. in nero, con 321 illustrazioni.

Osvaldo Licini, 1968, retrospettiva, introduzione e catalogo di Zeno Birolli e Aldo Passoni, presentazione di L. Mallé, pp. 66 di testo, tavv. 28 a colori e 152 in nero.

Louise Nevelson, 1969, di L. Mallé, pp. 38 di testo, tavv. 25 in nero.

I simboli nelle monete argentee repubblicane e la vita dei Romani, 1969, di A. S. Fava, p. 120 di testo, tavv. 6 a colori e 98 in nero.

New-dada e pop art newyorkesi, 1969, di L. Mallé, pp. 40 di testo, tavv. 9 a colori e 76 in nero. *Esaurito*

Atanasio Soldati, 1969, retrospettiva, introduzione e catalogo di N. Ponente, presentazione di L. Mallé, pp. 56 di testo, tavv. 226 di cui 28 a colori.

Lucio Fontana, 1970, introduzione e catalogo di A. Passoni, presentazione di L. Mallé, pp. 75 di testo, tavv. 229 di cui 38 a colori.

Gérard Schneider, 1970, introduzione e catalogo di L. Mallé, con scritti di E. Jonesco e G. Marchiori, pp. 48 di testo, tavv. 80 in nero e 14 a colori.

Arte povera in Europa, 1970, con scritti di G. Celant, L. Lippard e A. Passoni, pp. 54 di testo, tavv. 268 in nero.

Yves Klein, 1970, di A. Passoni, tavv. 12 a colori, 56 in nero, pp. 64 di testo.

Bridget Riley, 1971, di Bryan Robertson, pp. 38 di testo, tavv. 4 a colori e 34 in nero.

Alberto Burri, 1971, di Aldo Passoni, pp. 48 di testo, tavv. 15 a colori e 65 in nero.

Di prossima pubblicazione:

In preparazione: **Catalogo della mostra di Gastone Novelli**, a cura di Zeno Birolli.

Cataloghi di sezione e guide del Museo:

Il Museo Civico di Torino, 1959-1960, di V. Viale, 1960, pp. 55 di testo, tavv. 10 a colori e 210 in nero.

I Dipinti del Museo Civico d'Arte antica, 1963, di L. Mallé, pp. 240 di testo, tavv. 24 a colori e 336 in nero.

Le Sculture del Museo Civico d'Arte antica, 1966, di L. Mallé, pp. 262 di testo, tavv. 8 a colori e 316 in nero.

La Sezione di Arte Orientale del Museo Civico di Torino, 1966, di A. Invernizzi, pp. 120 di testo, tavv. 3 a colori e 58 in nero.

Il Museo Sperimentale d'arte contemporanea della città di Torino, 1967, con scritti di E. Battisti, G. Celant, L. Mallé, A. Passoni, pp. 53 di testo, tavv. 170 in nero.

Guida breve alla Galleria Civica d'arte moderna, 1967, con testo italiano e francese, pp. 52, riproduzioni 87. *Esaurito*

Guida breve alla Galleria Civica d'arte moderna, 1968, con testo italiano, francese e inglese, pp. 70, riproduzioni 119.

I Dipinti della Galleria d'arte moderna, 1968, di L. Mallé, pp. 321 di testo, 770 riproduzioni (di cui 51 a colori).

Gli smalti - Gli avori del Museo Civico d'Arte antica, 1969, di L. Mallé, pp. 286 di testo, tavv. 7 a colori e 234 in nero.

La collezione Giovanni Battista de Gubernatis (oli, acquerelli, disegni), 1969, di Aldo Passoni, pp. 80 di testo, tavv. 16 a colori e 152 in nero.

I Musei Civici di Torino. Acquisti e Doni 1966-1970. Catalogo, 1970, di L. Mallé, tavv. 14 a colori, 270 in nero e pp. 31 di testo.

Museo Civico d'arte antica: I Vetri soffiati e incisi - Le Vetrate - Giade - Cristalli di Rocca e pietre dure, 1971, di L. Mallé, pp. 220 di testo, tavv. 21 a colori e 195 in bianco e nero.

Di prossima pubblicazione:

I vetri dorati graffiati e i vetri dipinti, di Silvana Pettenati, presentazione di L. Mallé, pp. 180 di testo, tavv. 20 a colori e 230 in nero.

Cataloghi di mostre organizzate dall' « Associazione Amici Torinesi dell'Arte contemporanea » in collaborazione col Museo Civico di Torino:

Le Muse Inquietanti (maestri del Surrealismo), 1967, di L. Carluccio, presentazione di L. Mallé, pp. 30 di testo, tavv. 204 in nero. *Esaurito*

Il Sacro e il Profano nell'arte dei Simbolisti, 1969, di L. Carluccio con la collaborazione di A. Passoni e S. Pettenati, presentazione di L. Mallé, pp. LX di testo, tavv. 371 in nero.

Il Cavaliere Azzurro (der blaue Reiter), 1971, di L. Carluccio, presentazione di L. Mallé, pp. 30 di testo, tavv. 290 in nero.



7

Catalogo
design: Franco Mello
fotografia: Foto Locchi, Firenze - Foto Pirozzi, Roma -
Fotopress, Torino - Giustino Rampazzi, Torino
fotoincisione: Zincotipo
stampa: Stabilimento grafico Impronta
Torino / ottobre 1971
Copertina: Bianco 1966, collezione dell'artista